

Humanidades digitales y análisis estilístico: la lengua de Benito Pérez Galdós

Pablo Ruano San Segundo
y Guadalupe Nieto Caballero



**Humanidades digitales
y análisis estilístico:
la lengua de Benito Pérez Galdós**

La colección Lingüística y Comunicación de Ediciones Complutense es un espacio dedicado a la difusión y transferencia de la investigación en lingüística y comunicación, en el marco de un proyecto editorial académico de relevancia científica impulsado por la Universidad Complutense de Madrid y dirigido a la comunidad académica internacional y al público en general.

Comité científico de la colección

Dirección

Joaquín Garrido
Universidad Complutense de Madrid, España

Raquel Ángela Hidalgo Downing
Universidad Complutense de Madrid, España

Secretaría

Teresa Rodríguez Ramalle
Universidad Complutense de Madrid, España

Asesoría

Carmen Caffarel Serra
Universidad Rey Juan Carlos, España

Maria Vittoria Calvi
Universidad de Milán, Italia

Emma Dafouz Milne
Universidad Complutense de Madrid, España

Beatriz Gallardo Paúls
Universidad de Valencia, España

Marta García Negroni
Universidad de San Andrés, Argentina

Uta Helfrich
Universidad de Gotinga, Alemania

Silvia Iglesias Recuero
Universidad Complutense de Madrid, España

Manel Lacorte
Universidad de Maryland, Estados Unidos

Eugenio Ramón Luján Martínez
Universidad Complutense de Madrid, España

Rosina Márquez Reiter
Universidad Abierta, Reino Unido

Luisa Martín Rojo
Universidad Autónoma de Madrid, España

Shen Qi 沈骑
Universidad de Tongji, Shanghai, China

Augusto Soares da Silva
Universidad de Braga, Portugal

Francisco Yus Ramos
Universidad de Alicante, España

Humanidades digitales y análisis estilístico: la lengua de Benito Pérez Galdós

**Pablo Ruano San Segundo
y Guadalupe Nieto Caballero**

Primera edición: mayo 2025

© 2025, De los textos: Pablo Ruano San Segundo y Guadalupe Nieto Caballero
© 2025, Ediciones Complutense
Universidad Complutense de Madrid
Pabellón de Gobierno
Isaac Peral s/n
28015 Madrid
913 941127
info.ediciones@ucm.es
www.ucm.es/ediciones-complutense

ISBN (PDF): 978-84-669-3908-9
DOI: <https://dx.doi.org/10.5209/ling.004>

Diseño de cubiertas de la colección: Koln Studio

Imagen de cubierta: Benito Pérez Galdós [Material gráfico] por Anonymous - Archivo de Fotografía Histórica de Canarias de la FEDAC, Spain - CC BY.



Esta publicación se edita con licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International. Esta licencia permite copiar y distribuir el material en cualquier medio o formato, pero sin crear derivados ni adaptaciones de la obra, únicamente con fines no comerciales y siempre que se otorgue la atribución al creador. La atribución se debe hacer de la siguiente manera:

Ruano San Segundo, Pablo y Guadalupe Nieto Caballero. 2025. *Humanidades digitales y análisis estilístico: la lengua de Benito Pérez Galdós*. Madrid: Ediciones Complutense.
<https://dx.doi.org/10.5209/ling.004>

Cualquier material de terceros contenido en este libro no está cubierto por la licencia Creative Commons. En caso de reutilizar material de terceros, es necesario obtener los permisos directamente del propietario de los derechos de autor.

Ediciones Complutense es miembro de Unión de Editoriales Universitarias Españolas (UNE) y está asociado a Cedro.

Ediciones Complutense garantiza un riguroso proceso de selección y evaluación de los trabajos que publica.

A Pablo, nuestro pequeño.

Índice

1. Introducción	13
2. Humanidades digitales	23
2.1. Contextualización	24
2.1.1. Hacia una definición	25
2.1.2. Humanista digital y humanista tradicional	28
2.1.3. Configuración de las humanidades digitales	31
2.2. Datos y procesamiento	34
2.2.1. Datos	34
2.2.2. Procesamiento de datos	37
3. Estilística de corpus	47
3.1. Definición	48
3.1.1. Un enfoque basado en presupuestos de la lingüística de corpus y la estilística tradicional	48
3.1.2. Diferencias teóricas y metodológicas con la lingüística de corpus y la estilística tradicional	50
3.2. Antecedentes teóricos	52
3.2.1. El ámbito hispánico: una disciplina aún por explotar	54
3.2.2. Galdós y la estilística de corpus	56
3.3. La dimensión exegética de la estilística de corpus	61
3.3.1. La creación de mundos textuales	63
3.3.2. El peligro de la simplificación	65
3.4. Creación de un corpus	67
3.4.1. Características de un corpus de estudio	67
3.4.2. Características de un corpus de referencia	71
4. Hábitos estilísticos del primer Galdós: <i>La Fontana de Oro</i>	75
4.1. Introducción	75
4.2. Metodología para la localización de palabras clave	77

4.2.1. Qué es una palabra clave	77
4.2.2. Localización de palabras clave en <i>La Fontana de Oro</i>	77
4.3. Resultados	79
4.4. Análisis	82
4.4.1. Dimensión psicológica	82
4.4.2. Dimensión física	85
4.4.3. Dimensión discursiva	88
4.5. Consideraciones finales	92
5. El valor de los adverbios en <i>-mente</i> como recurso estilístico	93
5.1. Introducción	93
5.2. Adverbios en <i>-mente</i>	95
5.3. Metodología y resultados	96
5.4. Análisis	99
5.4.1. Funciones	100
5.4.2. Aspectos formales	105
5.5. Consideraciones finales	106
6. El espacio como eje vertebrador en la configuración de los universos ficticios	109
6.1. Introducción	109
6.2. Marco de estudio: el espacio en el género narrativo y en la obra de Galdós	110
6.3. Metodología y resultados	112
6.4. Análisis	114
6.4.1. Clasificación	115
6.4.2. Patrones funcionales	121
6.5. Consideraciones finales	127
7. Bloques textuales en la construcción de la oralidad de los personajes	129
7.1. Introducción	129
7.2. El análisis de la representación de la oralidad en los textos de ficción	131
7.3. Metodología y resultados	134
7.4. Análisis	139
7.4.1. Función interpersonal	140

7.4.2. Intercambio conversacional	142
7.4.3. (Des)cortesía	145
7.4.4. Repetición	149
7.4.5 Lenguaje fraseológico	152
7.5 Consideraciones finales	154
8. El lenguaje corporal como elemento caracterizador de los personajes	157
8.1. Introducción	157
8.2. El lenguaje corporal en los textos de ficción	159
8.3. Metodología y resultados	161
8.4. Análisis	167
8.4.1. Las manos	167
8.4.2. Los ojos	171
8.4.3. La cabeza	175
8.4.4. Resto de partes del cuerpo	178
8.5. Consideraciones finales	183
9. La influencia de Charles Dickens en Pérez Galdós a través de las suspensiones: el ejemplo de <i>Doña Perfecta</i>	185
9.1. Introducción	185
9.2. Dickens y Galdós	187
9.3. Metodología y resultados	190
9.4. Análisis	195
9.4.1. Forma (i)	196
9.4.2. Forma (ii)	200
9.4.3. Función	204
9.5. Consideraciones finales	211
10. Conclusiones	213
10.1. Cuál es la contribución de este libro	213
10.2. Mirando al futuro	217
Referencias bibliográficas	219
Apéndices	235

1. Introducción

Este libro se sitúa en el marco de las humanidades digitales, un área de investigación (y también de enseñanza e incluso creación) en la que convergen las humanidades y las tecnologías de la información. Las humanidades digitales abarcan desde el diseño y almacenamiento de materiales en soportes físico y digital hasta el análisis de datos culturales a gran escala. En este libro nos ocupamos, a través de las humanidades digitales, de una disciplina humanística concreta: la literatura. Y lo hacemos con propósitos analíticos. De forma más precisa, estudiamos la producción narrativa de Benito Pérez Galdós, de la que ofreceremos un análisis crítico utilizando un enfoque novedoso en el marco de los estudios literarios: la estilística de corpus. Este enfoque combina metodologías propias de la lingüística de corpus con motivaciones teóricas y marcos de estudio tanto de la crítica literaria como de la estilística tradicional para ofrecer valoraciones críticas del texto literario. Aunque consolidada en el mundo anglosajón, se trata de una disciplina todavía incipiente en el ámbito hispánico –con notables excepciones, naturalmente, como demuestran los trabajos de Parodi (2010), Rojo (2021), Cantos-Gómez y Howe (2022) o Ruano San Segundo (2024), entre otros. Podría decirse que este libro pretende así contribuir a demostrar el potencial de los enfoques de corpus en el análisis de textos literarios en nuestra lengua.

Antes de explicar cómo planteamos nuestro análisis de la obra de Galdós mediante un enfoque de estilística de corpus, conviene detenerse brevemente en el carácter heterogéneo de las humanidades digitales. En el caso de la literatura, por ejemplo, las humanidades digitales se relacionan tanto con la producción como con la recepción del texto literario. En lo que a la producción se refiere, las humanidades digitales han alterado, por así decirlo, la concepción del propio texto literario. Así, el texto literario tradicional entendido como un tipo de información claramente estructurada o secuenciada ha dado

<https://dx.doi.org/10.5209/ling.004.01>

Humanidades digitales y análisis estilístico: la lengua de Benito Pérez Galdós. Pablo Ruano San Segundo y Guadalupe Nieto Caballero. © Ediciones Complutense, 2025.

paso, con el uso de las nuevas tecnologías de la información, a una nueva realidad inconcebible hace no demasiado tiempo: el texto literario como un tipo de información no estructurada (o débilmente estructurada) capaz de ser procesada con programas y consumida atendiendo a parámetros distintos a los habituales. Dicho de otro modo, el texto literario ha dejado de asociarse indisolublemente a una edición impresa de este. Es así como ha surgido, por ejemplo, el concepto de literatura electrónica, un nuevo paradigma en el que la creación artística ha de entenderse desde la lógica del contexto digital, que no es traducible a otros soportes sin perder su esencia (Navas Ocaña y Romero López 2013). Aunque en el texto literario electrónico se engloban elementos literarios tradicionales, también se aprovechan las capacidades y los contextos informáticos, lo que hace difícil (y estéril) su análisis con parámetros de la crítica literaria tradicional o teorías de la literatura. No es nuestra intención profundizar en esta dimensión de las humanidades digitales y la literatura, pues poco tiene que ver con la de Galdós. Sin embargo, consideramos útil mencionarla, dado que nuevas realidades como la poesía hipertextual o la ficción interactiva en la que el lector participa en la configuración de una obra virtual han pasado a formar parte del paisaje literario asociado a las humanidades digitales.

En este libro –insistimos– no nos interesa esa dimensión de las humanidades digitales y la literatura, sino la relación entre ambas en lo que a la recepción del texto literario tradicional se refiere. Por ello, cabe destacar que la relación de la literatura con las humanidades digitales es, como las propias humanidades digitales, muy heterogénea (Moretti 2018), y abarca desde la digitalización de textos hasta el análisis crítico de estos. Aunque no se trata aquí de detallar aspectos que abordaremos con detenimiento en el capítulo 2 de este libro, podemos decir que las humanidades digitales han permitido desarrollar nuevas formas de acercarse al texto literario. El almacenamiento de obras y su difusión es tal vez el mejor ejemplo de ello. Efectivamente, la digitalización y creación de archivos electrónicos, su organización en repositorios digitales o el etiquetado de los textos han facilitado no solo una mayor accesibilidad a los textos literarios en general, sino también que el lector pueda interactuar con ellos y con otros aspectos con los que guardan relación a través de, por ejemplo, la utilización de hipervínculos. Por su parte, en lo que al análisis crítico de textos literarios se refiere, el desarrollo de las nuevas tecnologías ha permitido implementar enfoques de tipo cuantitativo, como la estilometría, el análisis estadístico de textos (más conocido por sus siglas en inglés PCA: Principal Component Analysis), el TF-IDF (Term Frequency-Inverse Document Frequency)

y, de forma más reciente, los métodos de clasificación de la IA para identificar autores o clasificar textos según sus estilos –SVM (Support Vector Machine) o los clasificadores Naive Bayes, entre otros–. Es cierto que estos enfoques han sido siempre recibidos por un sector de la crítica literaria con cierta renuencia (véase apartado 2.1.2). Desde luego hay motivaciones legítimas en algunas de las reticencias de ese sector de la crítica literaria tradicional, pues en muchos de estos análisis el componente cuantitativo desplaza la visión crítica del texto. Sin embargo, con el paso del tiempo, y gracias sobre todo al desarrollo de nuevos programas para el procesamiento de textos en el campo de la lingüística, la valoración de textos literarios utilizando recursos computacionales se ha ido refinando. Es así como han surgido nuevas vías de acercamiento, cada vez más aceptadas y con una dimensión cualitativa capaz de dotar al enfoque de un aparato crítico lo suficientemente sólido como para dar validez a hallazgos de tipo artístico.

En este libro utilizamos un enfoque de estilística de corpus para llevar a cabo nuestro estudio, una disciplina relativamente reciente y que, como decíamos al inicio de estas páginas de introducción, se sitúa entre la lingüística de corpus, por un lado, y la crítica literaria y la estilística tradicional, por otro. Al contrario que otras disciplinas cuantitativas como la estilometría o el análisis estadístico de textos que mencionábamos más arriba, la estilística de corpus se caracteriza por una mayor presencia de la dimensión cualitativa en sus análisis, situándola al mismo nivel que la cuantitativa. De hecho, los presupuestos teóricos sobre los que se cimientan los análisis de la estilística de corpus son similares a los de los estudios de estilística tradicional (véase apartado 3.1.1). Sin embargo, al contrario de lo que ocurre con un enfoque de estilística tradicional, la estilística de corpus es capaz de manejar cantidades de texto inasumibles para enfoques basados en una lectura atenta de los textos. Por esta razón, la estilística de corpus ofrece claras ventajas sobre disciplinas como la antedicha estilística tradicional o la crítica literaria. En este libro esperamos ser capaces de demostrar cómo este enfoque permite realizar análisis sistemáticos y sólidos sobre la producción narrativa de Benito Pérez Galdós. Como se verá, gracias a un enfoque de corpus es posible detectar patrones que tradicionalmente han pasado desapercibidos para la crítica literaria tradicional pero que constituyen hábitos estilísticos que contribuyen a definir el estilo del autor canario. De esta manera confiamos en ser capaces de demostrar cómo las humanidades digitales se relacionan con la dimensión exegética de los textos y cómo el análisis de estos puede beneficiarse del uso de las nuevas tecnologías.

Precisamente sobre cómo las tecnologías se relacionan con la valoración de los textos literarios en el marco de las humanidades digitales es importante detenerse en el espíritu conciliador del libro. Aunque debería resultar obvio para cualquier lector, a lo largo del libro no posicionaremos en ningún caso la estilística de corpus como una opción de análisis más eficaz que otras de corte más tradicional, sino como un enfoque que puede complementarse con otras disciplinas y del que el análisis de textos literarios se puede beneficiar en gran medida. El espíritu de este libro, como referimos, es conciliador. De hecho, somos conscientes de que, precisamente por su naturaleza todavía incipiente en el ámbito hispánico, al acercarse a la estilística de corpus uno ha de tener en cuenta esa falta de antecedentes teóricos propia de su estatus novel. A pesar de ello, sin embargo, estamos convencidos del potencial analítico de la estilística de corpus y de que, en ocasiones, estos enfoques pueden resultar el modo más eficiente de investigar aspectos que, bien por su numerosidad bien por su dispersión textual en la obra de un autor, han pasado desapercibidos para la crítica tradicional. A lo largo del libro esperamos ser capaces de demostrar cómo tecnología y análisis literario pueden conjugarse para detectar matices estilísticamente relevantes en la obra de Galdós¹ que no podrían haberse analizado de otra manera y extraer así conclusiones que nos ayuden a comprender mejor la figura del autor canario como novelista.

En cuanto a sus contenidos, el libro se estructura en torno a bloques temáticos bien diferenciados, organizados en diferentes capítulos que van desde lo general a lo particular. En primer lugar, en el capítulo 2 se ofrece una contextualización sobre las humanidades digitales y su relación con la literatura, prestando especial atención a cuestiones que tienen que ver con la comentada relación de las humanidades digitales con la valoración de textos literarios mediante el uso de las nuevas tecnologías de la información. Para ello ofreceremos una definición del campo que nos sirva de punto de partida y que ayude a que el lector entienda el enfoque de corpus que empleamos para analizar el estilo de Pérez Galdós. También nos detendremos en la distinción entre los conceptos de humanista digital y humanista tradicional y explicaremos cómo se han configurado las humanidades digitales como área desde la que estu-

¹ Como se explica con más detenimiento en el capítulo 3 (apartado 3.4.1) nuestro corpus de estudio de las novelas de Galdós (89 novelas; ca. 6,4 millones de palabras) está formado por textos descargados en su totalidad del repositorio digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (s.f.). La calidad de la versión digitalizada de los textos de este repositorio, fundamental en los estudios de corpus, está fuera de toda duda, pues la Biblioteca cuenta con un consejo científico que avala el rigor de los materiales alojados en el repositorio (véase apartado 2.2.1).

diar el texto literario, ocupándonos de dos de sus pilares fundamentales en el análisis crítico de textos literarios: los datos y su procesamiento. Todo ello servirá para definir, con precisión, el marco de estudio de este libro.

El capítulo 3, por su parte, se adentra en la estilística de corpus como enfoque empleado en este libro para llevar a cabo nuestro análisis. Debido a su carácter novel, dedicaremos el espacio del capítulo a acomodarla en el campo de los estudios literarios, poniendo de manifiesto cómo se relaciona con (y en qué se diferencia de) la lingüística de corpus y la estilística tradicional. Ofreceremos asimismo un contexto en el marco de los estudios hispánicos, donde a pesar de ser una disciplina aún por explotar, existen trabajos seminales en los que se emplean estos enfoques, así como precedentes teóricos de otros campos relacionados con el análisis cuantitativo de la literatura, como la estilometría o el análisis estadístico de textos. En este capítulo explicaremos también cuestiones relacionadas con la compilación de un corpus e introduciremos los que utilizamos en nuestro análisis.

Tanto el capítulo 2 como el capítulo 3 son el contexto necesario para abordar el análisis que se lleva a cabo en los capítulos 4, 5, 6, 7, 8 y 9, donde se investiga la producción narrativa de Galdós². Estos capítulos constituyen la parte verdaderamente novedosa de este libro, pues constituyen un análisis de las novelas del autor canario desde un prisma inédito hasta ahora. En el capítulo 4, en primer lugar, se presenta un análisis de palabras clave (*keywords*) en *La Fontana de Oro*, primera novela de Pérez Galdós. En concreto, se compara la primera novela del autor con el resto de su producción con el fin de identificar hábitos estilísticos del Galdós más joven. Este análisis no solo permitirá identificar aquellas palabras estadísticamente más significativas en *La Fontana de Oro* que en el resto de las novelas de Galdós y calibrar su representatividad, sino analizar de forma sistemática el uso que el autor canario hace de ellas y examinar su valor desde un punto de vista literario. El análisis se centrará en los verbos de comunicación (*decir, contestar, preguntar, etc.*), un elemento claramente protagonista en *La Fontana de Oro*. Como se explicará, además de para dar voz a sus personajes, Galdós utiliza estos verbos con unos fines estilísticos concretos. El análisis abordará aspectos de tres dimensiones bien diferenciadas: la psicológica, la física y, por supuesto, la discursiva. El análisis

² El contenido de los capítulos 4, 5 y 6 ha sido expuesto en distintos congresos científicos (Nieto Caballero 2016a, 2016b, 2017a, 2017b, 2017c). Más tarde, este contenido se publicó en distintos artículos (Nieto Caballero, 2019b, 2020a, 2020b). Aunque no se trata de una reproducción exacta de tales publicaciones, parte del contenido y los ejemplos que se analizan en los capítulos 4, 5 y 6 han sido publicados en estos artículos.

sis de estas tres dimensiones servirá para arrojar luz sobre la configuración de determinados aspectos de la historia, como la caracterización de los personajes o la creación del universo ficticio que el autor canario nos plantea.

En el capítulo 5, en segundo lugar, llevamos a cabo un análisis de los adverbios en *-mente* a lo largo de toda la producción narrativa de Galdós (89 novelas; ca. 6,4 millones de palabras). Mediante un análisis de concordancias, mostraremos el uso que Galdós hace de este elemento como unidad estilísticamente significativa en el marco de la proyección del discurso de los personajes que pueblan sus historias. Como se verá, la frecuencia con la que Galdós recurre a este elemento no solo dobla a la de los novelistas decimonónicos con los que compartió plana, sino que además recurre a patrones similares a lo largo de sus novelas para configurar distintos aspectos, tanto formales como funcionales. El estudio se centra en tres patrones relacionados con la voz, el plano mental y el lenguaje gestual de los personajes, que servirán para mostrar hábitos relacionados con la caracterización que sugieren estrategias en el diseño de la construcción de sus personajes en el plano textual que hasta ahora no han sido exploradas en el marco de las técnicas de representación del discurso del autor canario.

En el capítulo 6, en tercer lugar, analizamos el valor del espacio como uno de los ejes sobre los que se vertebra la creación de los universos ficticios galdosianos. Para ello realizamos un análisis de *clusters* tanto en el corpus de estudio de novelas de Galdós como en un corpus de referencia de novela española decimonónica, que nos servirá para identificar patrones tanto formales como funcionales típicamente galdosianos que han pasado desapercibidos para la crítica tradicional. De manera más concreta, nos centraremos en segmentos de texto que contienen referencias espaciales que, además de encontrarse entre las construcciones más utilizadas por Galdós en sus novelas, son empleadas con un valor similar a lo largo de toda su producción. Los ejemplos localizados cumplen distintas funciones –que abarcan desde la identificación de personajes hasta su uso como referencia para la finalización de escenas en momentos de despedida–, cuyo análisis nos servirá para arrojar luz sobre los hábitos estilísticos de Galdós en su tratamiento del espacio, uno de los aspectos por los que goza de mayor reconocimiento.

En el capítulo 7, en cuarto lugar, presentamos un estudio de la representación de la oralidad en la producción narrativa de Galdós. Para realizar el análisis, recurrimos, como en el capítulo anterior, a la identificación de *clusters* en el corpus de estudio. Sin embargo, en este capítulo nos centramos en aquellas secuencias de palabras utilizadas únicamente en construcciones de

estilo directo, de tal suerte que la masa de texto que analicemos se corresponda exclusivamente con la representación directa del discurso de los personajes. Este matiz nos permitirá explorar fórmulas empleadas por Galdós de manera recurrente para construir el habla de los personajes que pueblan sus universos ficticios, lo que servirá de complemento a los conocidos recursos de caracterización mencionados habitualmente por la crítica, como las muletillas de los personajes —«en toda la extensión de la palabra», de doña Lupe, en *Fortunata y Jacinta*, por ejemplo—. Al contrario que estos recursos tan llamativos, que sirven para individualizar el habla de un personaje concreto en el marco de la novela en la que aparece, los *clusters* de los que nos ocupamos en este capítulo actúan, como veremos, como una suerte de base textual desde la que Galdós construye el habla de sus personajes en general y desde la que, como sugerimos, dota de realismo y verosimilitud a la caracterización de los personajes, uno de los recursos por los que el autor canario goza de mayor reconocimiento.

En el capítulo 8, en quinto lugar, también recurrimos a un análisis de *clusters* del corpus de estudio para investigar el lenguaje corporal en las novelas del autor. El propósito de este capítulo es identificar y valorar el uso construcciones repetidas de las que Galdós se sirve para configurar hábitos gestuales con los que dotar de autenticidad y realismo a sus personajes. Para ello nos centraremos en las partes del cuerpo empleadas de forma más frecuente en sus novelas (fundamentalmente las manos, los ojos y la cabeza, pero también otras partes del cuerpo como la espalda y los hombros). Como en el caso del capítulo 7, nuestro interés no es tanto explicar idiosincrasias del lenguaje corporal de personajes concretos como ser capaces de demostrar la regularidad en el uso de construcciones a lo largo de sus novelas relacionadas con el uso de lenguaje corporal, en las que se apoya para definir a los personajes en el plano textual. Como se podrá comprobar, existen patrones estilísticamente relevantes que desempeñan funciones literarias concretas a lo largo de sus novelas, como la conceptualización de emociones mediante el lenguaje gestual que acompaña al discurso de los personajes.

En el capítulo 9, por último, analizamos el estilo de Galdós desde una perspectiva distinta. En concreto, utilizamos la estilística de corpus como enfoque desde el que investigar la influencia que Charles Dickens ejerció en el estilo del autor canario. El análisis se centra en las suspensiones, que pueden definirse como una interrupción del habla del personaje por parte del narrador. Una suspensión puede tener varias funciones, como organizar el discurso, ofrecer información relevante sobre la caracterización de los personajes o

crear efectos como la sensación de simultaneidad entre las palabras del personaje y la acción (si la hubiera) que se describe en la propia suspensión. El uso de suspensiones ha sido identificado como un hábito literario característico de Dickens que, gracias a los avances en los estudios de corpus, ha podido ser analizado de forma sistemática a lo largo de toda su producción. En este capítulo investigamos el uso que Galdós hace de este elemento en *Doña Perfecta*. Para ello utilizamos un sistema de anotación, que nos ha permitido identificar las suspensiones en el texto galdosiano de forma automática. Como se podrá comprobar, el uso que Galdós hace de las suspensiones es similar al de Dickens, tanto desde un punto de vista formal como funcional. La sistematicidad con la que el autor canario recurre a hábitos textuales que podríamos calificar como dickensianos, así como su utilización para configurar efectos que también caracterizan el uso que Dickens hace de este elemento, servirán para reforzar la consabida influencia que el autor victoriano ejerció sobre Galdós desde una perspectiva inédita en la exégesis del autor canario.

El libro finaliza con un capítulo de conclusiones sobre los hallazgos más importantes realizados en nuestro análisis, relacionándolos con las metodologías y los enfoques que los han hecho posibles. También nos referiremos al potencial de los estudios de estilística de corpus en el ámbito de la literatura española, así como a las posibilidades de análisis que estos abren y el futuro que tiene por delante la estilística de corpus en el mundo hispánico como enfoque de análisis crítico. Como esperamos ser capaces de demostrar tanto desde la teoría como la praxis, este enfoque atesora un potencial en la dimensión exegética de los autores de nuestra lengua que, impulsado por la constante evolución a la que estamos asistiendo en los últimos tiempos en el marco de las tecnologías de la información en general, merece la pena explorar³.

En suma, en *Humanidades digitales y análisis estilístico: la lengua de Benito Pérez Galdós* nos ocupamos tanto de analizar la figura de Galdós como de ofrecer una explicación razonada (y respaldada por el análisis que realizamos de la obra del novelista canario) del potencial de los estudios de corpus. Esta doble vertiente por la que discurre el libro le confiere, por así decirlo, una utilidad también doble. De un lado, los galdosistas que se acerquen al

³ Huelga decir, antes de cerrar de este capítulo de introducción, que los análisis que se presentan en los capítulos 4 a 9 que acabamos de detallar no son sino casos de estudio concretos desarrollados con herramientas específicas. Desde una perspectiva general, por lo tanto, estos análisis pretenden ser un botón de muestra del potencial de los enfoques de estilística de corpus en la interpretación de textos literarios en español, pero en ningún caso agotan las posibilidades de análisis ni los planteamientos metodológicos que las herramientas de corpus ponen a disposición del investigador.

libro encontrarán un análisis novedoso, que, construido sobre la teoría de la crítica literaria y la estilística tradicional, ofrece nuevos hallazgos sobre el estilo del autor canario. De otro lado, los humanistas digitales que se acerquen al libro encontrarán una dimensión de las humanidades digitales poco frecuente en el ámbito literario: el análisis exegético de literatura tradicional. Confiamos en ser capaces de conjugar ambos aspectos para que cualquier lector pueda aprovechar plenamente sus contenidos sin importar su área de especialización –ya sean los estudios galdosianos o las humanidades digitales–. Si lo conseguimos, habremos sido capaces de dar cumplimiento a otros de los objetivos que nos hemos marcado: lograr que la estilística de corpus sea un punto de encuentro para las nuevas tecnologías de la información y el análisis crítico de textos literarios, algo habitual en el ámbito internacional pero que, desafortunadamente, todavía constituye una vía por explorar en el ámbito hispánico.

2. Humanidades digitales

Como acabamos de comentar en la introducción, en este libro empleamos un enfoque de estilística de corpus para llevar a cabo nuestro análisis. Esta disciplina se sitúa en el marco de las humanidades digitales, un campo heterogéneo en el que las tecnologías de la información se combinan con las distintas disciplinas humanísticas con propósitos variados, como la creación, la recepción, el almacenamiento, la enseñanza o el estudio, entre otros. En este libro nos ocupamos, a través de las humanidades digitales, de una disciplina humanística concreta: la literatura. La relación de las humanidades digitales con la literatura es muy heterogénea. El enfoque de estilística de corpus que empleamos en este libro se sitúa en el plano del análisis crítico de textos literarios. En este capítulo nos ocupamos brevemente de algunos presupuestos fundamentales de las humanidades digitales en general, que servirán como una suerte de marco de estudio para explicar cómo el estudio de la literatura se relaciona con el uso de las nuevas tecnologías y con el todavía carácter emergente de la estilística de corpus en el análisis crítico de textos literarios. Por un lado, ofrecemos una visión general de las humanidades digitales, acotada por una definición que nos sirva de punto de partida y que ayude a que el lector entienda el enfoque de corpus que empleamos para analizar el estilo de Benito Pérez Galdós (apartado 2.1.1), además de hacer una distinción entre el humanista digital y el tradicional (apartado 2.1.2) y explicar cómo se han configurado las humanidades digitales como campo que permite estudiar el texto literario (apartado 2.1.3). Por otro lado, dedicamos un apartado a los dos pilares fundamentales del análisis crítico de textos literarios con enfoques de humanidades digitales: los datos (apartado 2.2.1) y su procesamiento (apartado 2.2.2). Todo ello servirá para definir, con precisión, el marco de estudio de este libro.

<https://dx.doi.org/10.5209/ling.004.02>

Humanidades digitales y análisis estilístico: la lengua de Benito Pérez Galdós. Pablo Ruano San Segundo y Guadalupe Nieto Caballero. © Ediciones Complutense, 2025.

2.1. Contextualización

Para algunos académicos, la eclosión de las humanidades digitales ha supuesto una revolución parangonable a la de la imprenta de Gutenberg (Trigo 2017, 25), al menos en lo que a la ruptura con el *modus operandi* como investigadores, académicos y docentes en el marco humanístico se refiere. Spence (2014b, 118) conceptualiza esta revolución como un cambio de paradigma que implica necesariamente rupturas «técnicas, metodológicas e intelectuales profundas en nuestro modo de investigar que apenas hemos empezado a identificar mucho menos resolver, y que se manifiestan de manera más aguda en la interfaz entre el mundo académico y un público más amplio». Estas rupturas son de tal envergadura y han provocado tal seísmo en el estudio de las ciencias humanas que resulta complicado encontrar un consenso sobre los pilares epistemológicos de las humanidades digitales, así como sobre cómo estas se relacionan con otras áreas de conocimiento. Esa es tal vez la razón por la que los acercamientos a las humanidades digitales suelen enfocarse con visión de futuro. Efectivamente, existe una tendencia a converger cada vez mayor entre las ciencias humanas y las tecnologías de la información, que nos empuja a creer que, con el paso del tiempo, nos resultará más sencillo explicar una realidad que a día de hoy no goza de gran tradición. Sin embargo, las humanidades digitales ya son una realidad plenamente consolidada que se manifiesta de muy diversas formas y que dibujan un panorama con reconocimiento incluso a nivel institucional –proyectos investigación, puestos de trabajo, titulaciones oficiales, asociaciones, etc.¹ Así pues, y aunque su alcance pueda ser objeto de debate, es un hecho inopinable que las humanidades digitales han pasado de ser una actividad con un enfoque relativamente limitado (a veces simplemente metodológico; es decir, de aplicar la tecnología al estudio de una disciplina) a comprender un campo más amplio que estudia varios espacios de convergencia entre las tecnologías de la información y el humanismo. Sin duda, el espectro que ocupan las humanidades digitales es muy amplio, y en él encontramos campos tan variados como

el análisis geoespacial en la historia, la aplicación de metodología para Big Data en estudios literarios, las visualizaciones en la presentación de

¹ A modo de ejemplo, podemos mencionar EADH (European Association for Digital Humanities), DARIAH (Digital Research Infrastructure for the Arts and Humanities) o la red CLARIN (Common Language Resources and Technology Infrastructure) como muestra de asociaciones y redes de trabajo que se articulan en torno a las humanidades digitales.

interpretación filológica, la representación de espacios perdidos con tecnologías 3D, el activismo digital, el empleo de los medios interactivos para estudiar el patrimonio cultural o la tecnología como objeto de estudio (Spence 2018).

Este libro es un ejemplo más de ello. En él nos ocupamos del análisis crítico de textos literarios. Para ello empleamos un enfoque de estilística de corpus para analizar el estilo de Pérez Galdós desde distintas perspectivas, que nos permitirá no solo trabajar de forma sistemática con una masa de texto inabordable para disciplinas más tradicionales como la crítica literaria o la estilística tradicional, sino diseñar metodologías que, además de procesar los textos, nos darán la llave para realizar un análisis distinto a los que somos capaces de realizar sin ayuda de tecnología: localizar patrones, calibrar representatividad de hábitos literarios, etc. Y aunque como sostiene Spence (2018) todavía estemos lejos de un consenso sobre los pilares epistemológicos de las humanidades digitales y buscar una definición cerrada pueda ser difícil, sí que podemos ofrecer una contextualización que nos permita acotar el marco en que se desarrolla este libro. Todo ello nos servirá para tener una visión de conjunto más completa y cabal del enfoque que aquí utilizamos para analizar el estilo de Galdós.

2.1.1. Hacia una definición

Ofrecer una definición precisa de qué son las humanidades digitales no es, a pesar de la vasta literatura que existe en torno a la fundamentación teórica de estas, una tarea sencilla. Para algunos académicos, esta complejidad está relacionada, más que con el carácter multidisciplinar del campo, con la corrección política que domina nuestros tiempos (Trigo 2017, 29). Quienes sostienen esta postura defienden que, debido a una incipiente necesidad de corrección política, se tiende a utilizar distinta terminología para referirse a realidades que podrían englobarse bajo humanidades digitales. Autores como Kelly (2013), por ejemplo, proponen establecer distinciones entre trabajo digital (*digital work*) e investigación digital (*digital scholarship*): «“Digital work” encompasses everything that historians do in the digital realm –scholarship teaching and service. “Digital scholarship” is a precisely defined –or should be precisely defined– subset of digital work» (Kelly 2013, 51). Aunque esta variedad en la terminología persigue huir de dogmatismos y plantea-

mientos excluyentes, no es menos cierto que su falta de concreción obstaculiza la definición de las humanidades digitales, a la que también contribuye la «lentitud en las humanidades a adaptarse a la era digital» (Spence 2014a, 46). Todo ello, sin duda, dificulta el consenso en torno a la conceptualización de las humanidades digitales. De hecho, sobre lo único que parece existir un acuerdo es sobre la complejidad que reviste el asunto, al que dependiendo desde qué postulado nos acerquemos nos resultará más apropiada una u otra explicación de las varias que existen. En general, las actitudes hacia las humanidades digitales se pueden organizar en torno a un espectro. Así, mientras que para algunos las humanidades digitales deberían ser la parte central de un debate teórico y práctico sobre el futuro mismo de las ciencias humanas (Presner 2010), existen también académicos que cuestionan su actitud ante la diversidad cultural o social (Fiormonte 2012). Existen, de hecho, posiciones en contra del uso de la tecnología en el estudio de las ciencias humanas, como explicamos en el siguiente apartado. En cualquier caso, si nos ceñimos a los autores que han intentado definir las humanidades digitales, encontramos actitudes de muy diversa índole. Académicos como Alvarado (2012, 50) aseguran, de manera taxativa, que no es posible definir el campo:

Let's be honest –there is no definition of digital humanities, if by definition we mean a consistent set of theoretical concerns and research methods that might be aligned with a given discipline, whether one of the established fields or an emerging transdisciplinary one.

Otros autores sí que intentan ofrecer una explicación. En estos casos, los acercamientos al concepto de humanidades digitales oscilan entre la flexibilidad y la rigidez. En el primer caso encontramos a Spence (2014a), que lejos de ofrecer una explicación cerrada, prefiere mantener cierta distancia y asegurar que «el término “humanidades digitales” ofrece tanto incógnitas como oportunidades [...] y su difícil definición ofrece un amplio espacio para visiones heterogéneas sobre la relación compleja y difícil entre la tecnología y las humanidades» (Spence 2014a, 37-38). En el segundo caso encontramos a académicos como Suárez (2010, 33), que recurre a la relación entre humanismo, investigación y tecnología como los tres pilares estructurales sobre los que se debe construir cualquier explicación del campo.

Esta variedad de posturas no hace sino afianzar la tesis de que no existe un consenso sobre qué son exactamente las humanidades digitales, como mencionábamos más arriba. Sin embargo, es necesario procurar una definición

(o al menos acotar su campo de acción) para poder empezar a trabajar. En este sentido, a nosotros nos parece adecuado el planteamiento que realizan Galina Russell *et al.* (2018), quienes se refieren a las humanidades digitales como «un término que engloba este nuevo campo interdisciplinario que busca entender el impacto y la relación de las tecnologías de cómputo en el quehacer de los investigadores en las Humanidades». Este planteamiento, que huye de dogmatismos y posturas excluyentes, resulta suficiente, a nuestro juicio, para fijar la relación entre los dos elementos más importantes del campo: la tecnología y las propias Humanidades. Se trata, además, de un planteamiento utilizado por otros académicos como punto de partida a la hora de explicar el campo. Tanto Burdick, Drucker, Lunenfeld, Presner y Schnapp (2012, 3) como Olza (2014, 85), por ejemplo, consideran que las humanidades digitales surgen de la convergencia entre las humanidades y las nuevas tecnologías de la información. Y también Trigo (2017, 27), que incide en la confluencia entre lo tradicional –las Humanidades– y lo nuevo –la tecnología– como el rasgo definitorio por excelencia de las humanidades digitales. Trigo, de hecho, ofrece un grado de concreción mayor, pues incorpora los conceptos de dinamismo y creación a su explicación del campo. En su opinión, es en la confluencia de ambos donde se encuentra el núcleo de las humanidades digitales. De un lado, el espacio donde confluyen la tecnología y las humanidades es dinámico, pues está en continuo cambio (tal vez deberíamos decir desarrollo). De otro lado, además, para Trigo (2017, 27), el humanista digital se caracteriza porque, al contrario que el tradicional, crea algo nuevo. En este libro no compartimos esta última característica (o al menos nos gustaría matizarla), pues la dirección de las humanidades digitales no es necesariamente creativa. Este libro es un ejemplo de ello: nosotros no pretendemos crear algo nuevo –salvo que por crear se entienda el diseño de una metodología, la compilación de un corpus de estudio y otro de referencia, el procesamiento de los textos con un *software* de concordancias, etc.–, sino hacer una valoración crítica de textos literarios asistidos por las posibilidades tecnológicas que nos ofrecen las herramientas de análisis lingüístico. En cualquier caso, entendemos la postura de Trigo, y la consideramos un buen punto de partida para acotar el campo de las humanidades digitales en general, sobre todo en lo que al antedicho dinamismo se refiere.

Una vez salvada la cuestión de la definición de las humanidades digitales en general, encontramos, sin embargo, nuevos obstáculos cuando aproximamos el concepto al ámbito de lo literario. Existen autores para los que los «literary studies are in a general state of crisis and [...] we are yearning

for a new theoretical construct that would ground our inquiries in science» (Jockers 2013, 11). Tal vez esta postura sea un tanto hiperbólica, no solo porque en cierto modo sería admitir que las humanidades se encuentran en un constante estado de crisis, sino por una implicación mucho más importante –y peligrosa– para nosotros: considerar que las humanidades digitales buscan establecer un nuevo marco teórico. Aceptar eso implicaría desechar el antiguo. Y las humanidades digitales, como esperamos demostrar en este libro, no pretenden combatir enfoques tradicionales del estudio de la literatura –ni de las ciencias humanas en general–. Más bien al contrario, pues la tecnología nos permite utilizar enfoques alternativos y nuevas posibilidades que pueden convivir con las tradicionales. De nuevo, este libro es un ejemplo de ello, pues nos servimos del caudal crítico de la estilística tradicional y de la crítica literaria sobre la figura de Galdós para formular hipótesis de trabajo, reforzar tesis, llevar a cabo análisis, etc. que no serían posibles sin ese precedente teórico existente. Es cierto que un enfoque como la estilística de corpus puede tener una motivación teórica propia (Nieto Caballero y Ruano San Segundo 2020, 25 y ss.), pero eso no implica, automáticamente, que la naturaleza de las humanidades digitales sea excluyente.

En definitiva, ya sea por la corrección política, por la confluencia de ideas o conceptos o simplemente por lo heterogéneo del campo y las posturas tan dispares de los académicos en función de su enfoque, lo cierto es que definir las humanidades digitales –y aproximarlas al ámbito literario– es una tarea complicada. Como apuntábamos hace un momento, en este libro partimos de una definición que, sin ser cerrada, sí que explicita la relación de la tecnología con el estudio de las Humanidades. Sobre esa definición, que considera las humanidades digitales un «campo interdisciplinario que busca entender el impacto y la relación de las tecnologías de cómputo en el quehacer de los investigadores en las Humanidades» (Galina Russell *et al.* 2018), construimos nuestro trabajo. Este planteamiento resulta muy útil para abordar, como hacemos a continuación, las diferencias entre el humanista digital y el tradicional, que nos permitirán situarnos en una posición concreta y bien definida de cara al análisis de Galdós que planteamos en los capítulos 4 a 6 del libro.

2.1.2. Humanista digital y humanista tradicional

Las humanidades digitales se han consolidado gracias a los avances en la tecnología, por supuesto. Sin embargo, existe una corriente de pensamiento que

sostiene que el auge de las humanidades digitales tiene que ver también con una nueva tendencia en el mundo académico de un tiempo a esta parte, que está sufriendo una creciente mercantilización que ha otorgado a las humanidades una nueva dimensión. Como apuntan Trigo y Dellinger (2017, 11), la digitalización puede atraer fondos al estudio de las ciencias humanas a través de becas, fundaciones e instituciones (las universidades, por ejemplo). Por eso autores como Railey (2014) sostienen que

[i]n our current mercantile knowledge regime, with its rational calculus of academic value –seats occupied, publications counted, funds procured, degrees obtained– the digital humanities are particularly well positioned to answer administrative and public demands to make knowledge useful: after all, research based on quantification is itself readily available to quantification (Railey 2014, 32).

Aunque no debería ser así, esto se ha materializado en una suerte de oposición entre el humanista digital y el tradicional, que representan dos formas de acercarse al estudio de las ciencias humanas, según algunos, contrapuestas y excluyentes. La visión dicotómica entre lo tradicional y lo digital, que también puede tener que ver con una brecha generacional, se ha materializado en actitudes de diverso tipo ante la introducción del uso de las nuevas tecnologías para acercarse a las Humanidades. Por un lado, parece haber un rechazo «entre colegas que temen ser tachados de obsoletos por su reserva a dialogar con este mundo digital» (Trigo y Dellinger 2017, 12). Por otro lado, hay defensores de lo tradicional que, por distintos motivos, muestran su oposición al uso de la tecnología en el ámbito humanístico, pues el acercamiento digital representa una visión deshumanizada de la disciplina, dominada ahora por algoritmos y por procesos cuantificables (Miall 1995). Estos miedos, como cualquiera que se moleste en leer trabajos sobre humanidades digitales, son infundados y más bien el resultado del desconocimiento, pues resulta innegable que

detrás de cualquier algoritmo, detrás de cualquiera de las instrucciones latentes en un código que le permite a un programa dado cuantificar y analizar datos, hay un ser humano; un ser humano que ha diseñado los parámetros del estudio y que ha privilegiado unas categorías sobre otras de la misma manera que este ser humano elige unas categorías sobre otras para analizar un texto de la manera tradicional (Trigo y Dellinger 2017, 12).

El análisis de textos literarios que presentamos en este libro no es ajeno a las reticencias por parte de un sector del mundo académico. Y el enfoque de estilística de corpus, que mezcla elementos computacionales de la lingüística de corpus y la valoración crítica propia de la estilística, tampoco. Esa es quizá una de las razones por la que los estudios que adoptan este tipo de enfoques son relativamente escasos a día de hoy a pesar del potencial analítico que atesoran, sobre todo en el ámbito hispánico (véase apartado 3.2.1). Esta suerte de paradoja ha sido cuestionada por algunos académicos. Wynne (2005, 225), por ejemplo, se pregunta por qué «(i)f corpus linguistics and stylistics are so suited to each other in these ways, why is there not more work on the interface of these fields?». Y él mismo ofrece una respuesta articulada sobre tres aspectos. Por un lado, Wynne apunta a la falta de formación específica en la materia, pues existen «practitioners of stylistics, with training in more traditional methods of humanities research, [que] may not be skilled or equipped to use computers in their research» (Wynne 2005, 225). Por otro lado, existen dificultades en el acceso y manejo de los datos, no solo en lo que a las restricciones de derechos de autor se refiere (pues impiden la digitalización y distribución libre de algunas obras literarias), sino por «enormous variation in editorial principles, file formats, text encoding practices, documentation and quality control» (Wynne 2005, 225) que dificultan las labores de análisis. Finalmente, Wynne también señala la ya mencionada oposición frontal de ciertos académicos a adoptar enfoques de corpus, cuyas metodologías «may seem to epitomise the non-literary and non-humanist approach to literature» (Wynne 2005, 225). Cabría pensar que las razones de Wynne para explicar la ausencia de estudios de estilística de corpus hayan dejado de tener vigencia, pues se formularon hace más de quince años. Sin embargo, y a pesar de que en el mundo anglosajón los motivos esgrimidos por Wynne están plenamente superados, en el ámbito hispánico todavía resultan un razonamiento perfectamente válido. Estas reticencias por parte de algunos estudiosos sitúan a las humanidades digitales en general y a disciplinas como estilística de corpus en particular en una posición complicada en el ámbito hispánico, pues la utilización de una metodología de corpus suele exigir una justificación extra que otros enfoques más tradicionales no requieren para combatir los prejuicios sobre la deshumanización de los enfoques de corpus.

En un ejercicio de optimismo, y tratando de buscar una explicación que no tenga que ver necesariamente con el ataque de algunos a la deshumanización del uso de la tecnología en el estudio de las ciencias humanas, cabría pensar que la tensión entre el humanista digital y el tradicional es en realidad el re-

sultado del signo de los tiempos. Como apuntan Trigo y Dellinger (2017, 13), nos encontramos «en un momento de cambio, de oscilación entre una serie de prácticas canonizadas por décadas de uso y una serie de prácticas relativamente nuevas que responden al protagonismo que la tecnología en todas sus facetas tiene en el nuevo siglo». Algunos consideran que este protagonismo de la tecnología no es sino una reactualización de paradigmas estructuralistas (Dobson 2015, 554). Nosotros, sin embargo, preferimos pensar que las posibilidades que ofrece la tecnología abren nuevas vías de análisis que no han podido ser exploradas con anterioridad. Ese es, de hecho, uno de los pilares conceptuales de la estilística de corpus, cuyas metodologías aplicadas sobre textos literarios permiten descubrir «subtleties and complexities that may otherwise have been missed or overlooked» (Fischer-Starcke 2010, 56). Desde luego, estas metodologías han permitido alcanzar un grado de «systematicity and objectivity in the analysis of literary texts» (Mahlberg 2013, 5) de las que carecen la estilística tradicional o la crítica literaria. En este libro intentamos combatir la visión de aquellos que consideran tanto las humanidades digitales como la estilística de corpus en particular como acercamientos deshumanizados al estudio de las humanidades y la literatura respectivamente. En nuestro caso concreto, intentaremos demostrar que la estilística de corpus es un enfoque con un potencial analítico que merece, cuando menos, ser explorado por aquellos que se dedican al análisis estilístico de textos literarios en nuestra lengua. Después de todo, el enfoque digital no es sino otra forma de acercamiento más, que de un tiempo a esta parte se ha convertido en una herramienta a nuestro servicio para llevar a cabo un estudio humanista del texto literario. En este sentido, tanto el ámbito tradicional como el digital deben considerarse ser totalmente complementarios y no debería ocurrir que la utilización de uno supusiera la exclusión del otro. El humanista digital es, a nuestro juicio, también un humanista en el sentido tradicional.

2.1.3. Configuración de las humanidades digitales

Aunque los acercamientos cuantitativos al estudio de las ciencias humanas, el manejo de un volumen alto de datos y otros presupuestos que definen las humanidades digitales puedan parecer un invento relativamente reciente, lo cierto es que llevan utilizándose desde antes incluso de que se desarrollaran los primeros ordenadores –si es que queremos tomar la computación como elemento diferencial de la eclosión de las humanidades digitales, como suele

hacerse con frecuencia. En su repaso de antecedentes teóricos de las humanidades digitales aplicadas al estudio de la literatura, por ejemplo, Hockey (2004) hace referencia a ejemplos como el de Mendenhall (1901) a finales del siglo XIX, quien puso en práctica un método de conteo para detectar rasgos estilísticos a la hora de investigar cuestiones de autoría. Mendenhall intuía que existían estilemas de los que un autor podía no ser ni siquiera consciente, aunque le definieran como escritor creador, y pensó que para analizarlos podía recurrir a metodologías cuantitativas. Esta fundamentación se ha convertido, en la actualidad, en un principio básico en los estudios de atribución (Hoover 2007, 176) y, aunque no sea un ejemplo de humanidades digitales como tal, sí que nos vale para explicar cómo algunos presupuestos teóricos propios de los estudios de humanidades digitales tienen su origen antes.

Otro ejemplo, tal vez más importante por lo que supondría, lo encontramos a mediados de los años cincuenta del siglo pasado, cuando el padre Roberto Busa llevó a cabo su *index verborum* de ciento dieciocho libros de más de setenta autores (entre ellos santo Tomás de Aquino), que recogía alrededor de once millones de palabras del latín medieval. El padre Busa había completado manualmente más de diez mil fichas para explorar el valor la preposición *in*, que a su juicio atesoraba un valor fundamental desde un punto de vista filosófico en la obra de santo Tomás. Naturalmente, esta metodología era muy rudimentaria, y dificultaba el análisis metódico y sistemático de tal cantidad de texto. Convencido de que el procedimiento podía automatizarse gracias al uso de ordenadores, el padre Busa implementó un sistema de concordancias que le permitió mecanizar la tarea. Más allá del innegable valor de este trabajo en el análisis del Aquinate, el éxito del padre Busa fue el de demostrar la validez de las metodologías cuantitativas en el análisis de aspectos relacionados con las ciencias humanas. En el caso concreto de los análisis literarios como el que presentamos en este libro, el trabajo del padre Busa puede considerarse la semilla de una tradición que iría adquiriendo importancia con el paso de los años gracias sobre todo al desarrollo de la tecnología. A pesar de su carácter seminal, su investigación demostró la capacidad de las metodologías basadas en corpus para procesar y relacionar cantidades de información que de otro modo resultan inabarcables para el investigador, abriendo nuevas vías de análisis hasta entonces inimaginables.

Poco después del trabajo del padre Busa, y quizá no sería descabellado decir que parcialmente influido por el nuevo paradigma de la relación de contenidos a la que acabamos de aludir, surge de manera formal el concepto de *Media Ecology* (Postman 1968, 1970; Postman y Weingartner, 1971) como

un campo de investigación definido por la centralidad de los medios como eje vertebrador de la gestión de la información (Strate, 2006, 2011, 2014). Para muchos, este es un momento clave en el surgimiento de las humanidades digitales como una disciplina autónoma. El elemento más importante es, sin duda, el cambio de paradigma que se produjo en el manejo de la información con el desarrollo de los ordenadores. En este sentido, como nos recuerda Strate, las humanidades preceden al «surgimiento del internet como un fenómeno popular durante la década de los 90, y tiene su origen en discusiones de una sociedad y economía postindustrial durante las décadas de los 50 y 60» (Strate 2021, 3). Sin embargo, como afirma el autor, es con internet cuando entramos claramente en una etapa de desarrollo marcada por medios digitales. Y ahí es cuando, sin duda, se configuran las humanidades digitales como las entendemos hoy. En el caso de los estudios literarios, de hecho, es precisamente con el cambio de siglo cuando empezamos a asistir al uso de metodologías computacionales propias de la lingüística de corpus en el análisis de textos literarios. De hecho, no es hasta la primera mitad de la década del 2000 cuando «[t]here is an increasing number of studies that show how a range of corpus linguistic tools and concepts can usefully be employed to support the analysis of literary texts» (Mahlberg, Smith y Preston 2013, 35). Para muchos, este es el momento en el que la estilística de corpus se conceptualiza como disciplina de estudio autónoma en el marco de los estudios literarios (cf. Nieto Caballero y Ruano San Segundo 2020, 42). La diferencia más importante entre los estudios de estilística de corpus y los realizados hasta entonces con metodologías computacionales tiene que ver, además de con las motivaciones teóricas a las que ya nos hemos referido en el apartado 2.1.1, con cuestiones de tipo metodológico: efectivamente, el desarrollo de los *softwares* de concordancias (véase apartado 2.2.2) supone un hito fundamental en la consolidación de la estilística de corpus como disciplina de estudio autónoma. A esto hay que añadir, además, la dimensión cualitativa de la estilística de corpus, pues este tipo de enfoques «draws on corpus methodology but at the same time, it emphasises the link that literary stylistics provides to literary criticism» (Mahlberg 2013, 2). Es decir, tiene una relación directa con los estudios literarios gracias a su dimensión cualitativa, un elemento fundamental en la valoración crítica de los textos de la que carecían los enfoques cuantitativos del siglo pasado.

2.2. Datos y procesamiento

En los estudios de humanidades digitales hay dos pilares fundamentales que destacan por su importancia a la hora de definir los trabajos dentro de la disciplina: los datos y su procesamiento. En este apartado nos ocupamos de ellos desde una perspectiva general, pero intentando mostrar una visión adaptada al marco en el que se acomoda este libro: el análisis crítico de textos literarios. Para ello explicaremos cómo, de la mano del desarrollo de las tecnologías y su capacidad para sistematizar procesos de manera eficiente que en el pasado no eran ni siquiera viables, la relación que existe entre el dato y su procesamiento ha crecido en importancia, pues se ha materializado en el desarrollo de metodologías de estudio (ahora comunes) diseñadas para abordar cuestiones inabordables hace no demasiado tiempo. Esto ha supuesto un claro avance en las humanidades en general y en el estudio de textos literarios en particular.

En el caso de las humanidades digitales, la tecnología ha traído consigo nuevas formas de hacer ciencia, que sitúan en un nivel de igual importancia a los datos y su procesamiento, situando el conocimiento humano en una nueva era (Peña Pimentel y Sancho Caparrini 2018). En el análisis de textos literarios, el espectro analítico que ocupa la tecnología es muy amplio, y abarca desde simples motores de búsqueda (concordancias, como las que mostramos en el apartado 2.2.2) hasta estadística avanzada (véase Cantos Gómez 2013), como en el caso de los análisis literarios de estilística de corpus que recurren a palabras clave para analizar el estilo de un autor, como son los trabajos de Berber-Sardinha (2000), Culpeper (2002), Scott y Tribble (2006), Toolan (2009), Fischer-Starcke (2009, 2010), Bednarek (2010) o Mahlberg y McIntyre (2011), entre otros. En este libro también nos ocupamos de ello en el capítulo 4, en el que se analizamos las palabras claves de *La Fontana de Oro* con respecto al resto de la producción de Galdós para identificar hábitos en el estilo de su primera época. Por eso creemos que es importante detenerse, siquiera brevemente, en los conceptos de dato y procesamiento.

2.2.1. Datos

El concepto de *dato* ha evolucionado desde que recibe tratamiento digital. En general, «en el contexto computacional, se llama *dato* a las unidades de información que pueden ser procesadas por medios digitales. Por ello, en los orígenes de la computación los datos se restringían a contenidos numéricos

y alfanuméricos (caracteres y cadenas de caracteres)» (Peña Pimentel y Sancho Caparrini 2018). Con los avances en el mundo de la computación y las necesidades relacionadas con la gestión de la información, la concepción de *dato* se ha ampliado. Así, ahora también se consideran datos otros tipos de contenidos, con estructuras más ricas y variadas, como documentos completos (un texto) y contenidos multimedia. Algunos estudios, tal vez por operatividad, parangonan el concepto de *dato* al de *información* (cf. Peña Pimentel y Sancho Caparrini 2018), algo que nos puede resultar útil porque nos permite diferenciar entre dos tipos de información (de datos, al fin y al cabo) diferentes: información no estructurada e información estructurada. La información no estructurada, por un lado, se refiere a aquella que no ha sido tratada en modo alguno, es decir, que no tiene definido un esquema estructural y que está más cerca del proceso de captura que del de análisis (Peña Pimentel y Sancho Caparrini 2018). Este sería el caso de imágenes, vídeos, obras de arte, etc. La información estructurada, por otro lado, es aquella que sí ha sido sometida a algún tipo de procesamiento (Press 2013), otorgándole una estructura que nos permite, por ejemplo, identificar otros tipos de información. Un texto, *a priori*, sería un tipo de información no estructurada (o débilmente estructurada). Sin embargo, en él podemos identificar esquemas que nos permiten tratarlo como información estructurada. Como apuntan Peña Pimentel y Sancho Caparrini (2018), podemos partir de un texto para realizar sobre él «tipos de análisis según atendamos a su estructura física (caracteres, palabras, líneas, párrafos, secciones), su estructura sintáctica (partículas elementales, sintagmas, oraciones) o su contenido semántico (qué tópicos aborda y cómo los relaciona entre sí)». Esto lo convertiría en información estructurada. Del mismo modo, en estudios críticos con un planteamiento cuantitativo, además, suele ocurrir que se recopilen varios textos para formar un corpus de estudio, como hacemos en este libro (véanse apartados 3.4.1 y 3.4.2). Esto dotaría a nuestra información (selección de textos) en un tipo de información estructurada (cada texto es, en sí mismo, un tipo de información). Consideramos importante incidir en este matiz debido al tratamiento del objeto de estudio en los trabajos de humanidades digitales como datos. Efectivamente, siempre ha existido una fuerte controversia acerca de qué es un dato y cómo usarlo, pues muchos expertos han visto como un «empobrecimiento» (Peña Pimentel y Sancho Caparrini 2018) el acercamiento a la historia del arte o la filología, por ejemplo, como el procesamiento de información en forma de datos. Esto se ha materializado, como comentábamos en el apartado 2.1.2, en una oposición por parte de algunos al uso de la tecnología para llevar a cabo análisis de

tipo humanístico. Sin embargo, el tratamiento de los textos como datos que podemos procesar no acarrea necesariamente una pérdida en la percepción de matices. Más bien al contrario, pues puede ayudarnos a realizar valoraciones de cantidades de texto inasumibles para disciplinas más tradicionales, como esperamos demostrar en este libro.

Sobre los procedimientos empleados para la obtención de datos en humanidades digitales en general, debemos detenernos en el concepto de *digitalización* (Camus y Vauthier 2014)². Aunque naturalmente sería imposible ofrecer una explicación sobre cómo se digitalizan los objetos en todas sus variedades (textos, imágenes, audio, interacciones, mediciones de fenómenos del mundo real) en este apartado, sí podemos referirnos brevemente a los dos procedimientos más habituales para obtener los datos (el texto o los textos) con los que trabajar en el caso de los análisis literarios: la fabricación manual del texto digital a partir de una copia física y los repositorios digitales.

La fabricación manual del texto digital a partir de una copia física es, por rudimentaria, la opción menos habitual. Por un lado, aquí encontramos ejemplos de estudios que se han llevado a cabo construyendo manualmente la versión digitalizada de los textos mecanografiándolos. Esta era una opción de trabajo empleada sobre todo en estudios de estilometría, en los que las muestras de texto suelen ser fragmentos de obras. Aunque en los estudios de estilística de corpus en una opción muy poco habitual, también existen ejemplos, como en el análisis de Scott y Tribble (2006) sobre *Texts for Nothing*, de Samuel Beckett. Por otro lado, la fabricación manual también se lleva a cabo mediante la digitalización de los textos escaneando la versión en papel de estos y utilizando un *software* de reconocimiento óptico de caracteres (OCR, por sus siglas en inglés), que convierte la imagen escaneada en un archivo de texto. Esta es una opción común sobre todo cuando las obras no se encuentran disponibles en repositorios digitales (por cuestiones de derechos de autor, por ejemplo). En el caso de los estudios de estilística de corpus, esta suele ser una práctica habitual cuando se analizan traducciones de obras literarias. Tal es el caso de Ruano San Segundo (2018b), que analiza *Esperando a Godot* en las dos versiones (inglesas y francesa) publicadas por Samuel Beckett. Debido a los derechos de autor, Ruano San Segundo recurre a esta opción para construir su corpus de estudio de las traducciones. A pesar de ser la única opción

² Cabe mencionar, en este punto, el marcado TEI (TEI Consortium 2019) como instrumento normalizador para el desarrollo de las humanidades digitales en el ámbito de la digitalización de textos, tanto a nivel internacional como en las investigaciones llevadas a cabo en el mundo hispánico (Marín 1987, 1994; Marín *et al.* 1992-1999, entre otros).

viable en determinadas ocasiones, se trata de «a long and complex process that involves repeated readings of the text; all of which require time-consuming precision» (Mastropierro 2017, 61). Es por ello que constituye una práctica a la que se suele recurrir por obligación.

La opción de utilizar textos alojados en repositorios digitales es, sin ninguna duda, mucho más habitual. Los repositorios digitales son depósitos de documentación digital y digitalizada. Esta documentación suele ser multimedia. Así, aunque los repositorios digitales suelen nutrirse sobre todo de textos (libros, pero también revistas o periódicos), también almacenan imágenes y material audiovisual. En el caso de obras literarias, los repositorios contienen títulos que no están sujetos a derechos de autor. Además de por una cuestión de inmediatez, en la estilística de corpus se suele recurrir a estos repositorios por las garantías que suelen ofrecer desde un punto de vista académico. Normalmente, los textos literarios suelen estar disponibles en distintos formatos y, aunque es posible encontrar algunos como documentos de fotografía (libros antiguos, por ejemplo), es cierto que la mayoría suelen estar disponibles en formato plano (.txt), que es el formato que se emplea para procesarlos con un *software* especializado. En este libro hemos utilizado la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (s.f.). La Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes es el repositorio más conocido de textos en español y cuenta con alrededor de sesenta mil libros. La calidad de la versión digitalizada de los textos de este repositorio, fundamental en los estudios de corpus, está fuera de toda duda, pues la Biblioteca cuenta con un consejo científico que avala el rigor de los materiales alojados en el repositorio. Esta es, de hecho, la razón principal por la que tanto el corpus de estudio de la producción narrativa de Galdós como el corpus de referencia de novela decimonónica española que utilizamos en este libro están formados por textos de este repositorio. Conviene mencionar, eso sí, que la Biblioteca «nunca ha compartido de ninguna manera sus fondos, ni siquiera para investigación» (Calvo Tello 2019, 123). Así pues, en lugar de descargar las novelas, hemos tenido que seleccionar el texto de cada una de ellas manualmente, copiándolo y pegándolo en nuestros propios archivos. En cualquier caso, este es un aspecto sobre el que nos detendremos en el apartado 3.4.

2.2.2. Procesamiento de datos

El otro gran pilar en los estudios de humanidades digitales, y sin duda un elemento diferencial con respecto a los estudios en las humanidades en general,

tiene que ver con el procesamiento de los datos, es decir, con las metodologías de estudio. En términos generales, el desarrollo de la tecnología ha hecho que la cantidad de datos digitales almacenados y disponibles para su consumo haya crecido exponencialmente. Es por ello que ha surgido la necesidad de proporcionar métodos para automatizar su procesamiento y poder así extraer los mayores beneficios de la información almacenada (Peña Pimentel y Sancho Caparrini 2018). El análisis de textos literarios no es una excepción, por supuesto. Algunos repositorios que contienen obras literarias cuentan con herramientas que nos permiten procesar la información que tienen almacenada. La Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, por ejemplo, cuenta con un cajón de búsqueda para hacer consultas concretas. En la Figura 1 mostramos su interfaz. Estas herramientas, sin embargo, están un poco limitadas, pues están pensadas para llevar a cabo consultas concretas más que para llevar a cabo investigaciones de tipo literario. Desde luego, para realizar un estudio de estilística de corpus, motores de búsqueda como el de la Figura 1 no son lo suficientemente sofisticados, pues únicamente permiten realizar búsquedas concretas. Algunos autores atribuyen estas limitaciones al modelo de los repositorios, que sigue siendo deudor del formato impreso. Por eso, aspectos como «la interactividad, la interconexión, la multimodalidad, el comentario social, el análisis asistido por ordenador o la reutilización de contenidos brillan por su ausencia» (Rojas Castro 2018). Sea como fuere, en estudios críticos como los que se plantean en los trabajos de estilística de corpus, se suele recurrir a *softwares* especializados en lugar de a herramientas integradas en sitios web de repositorios institucionales, pues permiten llevar a cabo acciones de mayor complejidad.



Figura 1. Captura de pantalla de la interfaz de las concordancias de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Los *softwares* especializados son herramientas independientes, que no se asocian a ningún repositorio digital ni a ningún corpus de textos en concreto. Aunque existen *softwares* de naturaleza variada diseñados para satisfacer distintas necesidades, como Sketch Engine (Kilgarriff *et al.* 2004) o Wmatrix (Rayson 2003), en general estos suelen construirse en torno a una serie de opciones de análisis que constituyen el núcleo de la herramienta en cuestión, como las listas de palabras, las concordancias y las palabras clave. En este libro empleamos WordSmith Tools (Scott 2016). Se trata de la herramienta más empleada en los estudios de estilística de corpus (Archer 2007, 249). Para muchos, la popularidad de WordSmith se debe a su simplicidad, pues, aunque es cierto que cuenta con diversas opciones y un amplio abanico de posibilidades para aquellos con un manejo experto del *software*, se construye sobre tres de las utilidades principales que acabamos de comentar: (1) *Concord* (concordancias), (2) *Wordlist* (listas de palabras) y (3) *Keywords* (palabras claves), cuyas funciones principales son generar «(1) concordance lines of specified node words and lemmata, (2) wordlists of data, and (3) keywords of data by comparing its wordlist to that of a larger reference corpus» (Fischer-Starcke 2010, 31)³. En la Figura 2 se muestra una captura de pantalla de su interfaz.

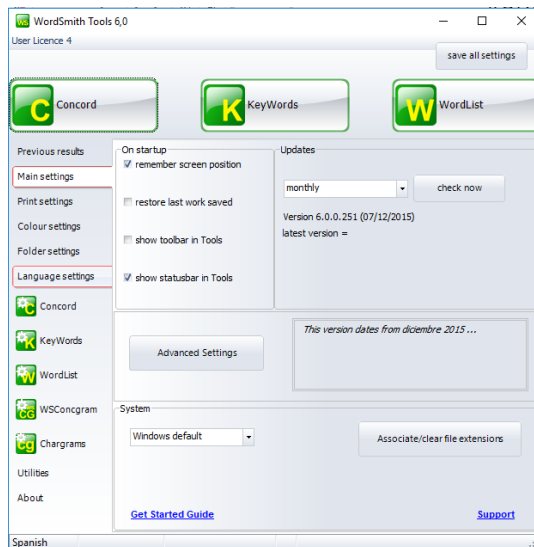


Figura 2. Interfaz de *WordSmith Tools* versión 6.

³ Aunque a continuación ofrecemos una breve explicación de estas utilidades, para una explicación más detallada remitimos a Nieto Caballero y Ruano San Segundo (2020, 104), donde abordamos las opciones metodológicas del programa en profundidad.

Una concordancia, en primer lugar, permite realizar búsquedas de una palabra o una construcción determinada sobre un corpus de estudio previamente seleccionado. Para ello, únicamente hay que introducir la palabra o la construcción que deseamos analizar en el cajón de búsqueda habilitado para ello. Tras procesar los textos que conforman nuestro corpus, WordSmith aísla, en una lista, todos los ejemplos localizados. El uso de concordancias es una de las opciones más populares de los estudios de corpus en general (cf. Sinclair 2003). En el campo de la lexicografía, por ejemplo, son un recurso muy popular para mostrar ejemplos con los que ilustrar las distintas acepciones de una palabra (Sinclair 1987). En los estudios de lingüística de corpus, las concordancias suelen llevarse a cabo sobre un grupo de textos para identificar patrones lingüísticos típicos de un registro o del uso de la lengua en general. En los estudios de estilística de corpus, esta opción se utiliza fundamentalmente para examinar el valor estilístico de determinados patrones. En la Figura 3 se muestra una captura de pantalla con algunos de los resultados obtenidos tras realizar la concordancia del sustantivo «manos» en nuestro corpus de estudio de novelas de Benito Pérez Galdós (véase apartado 3.4.1).

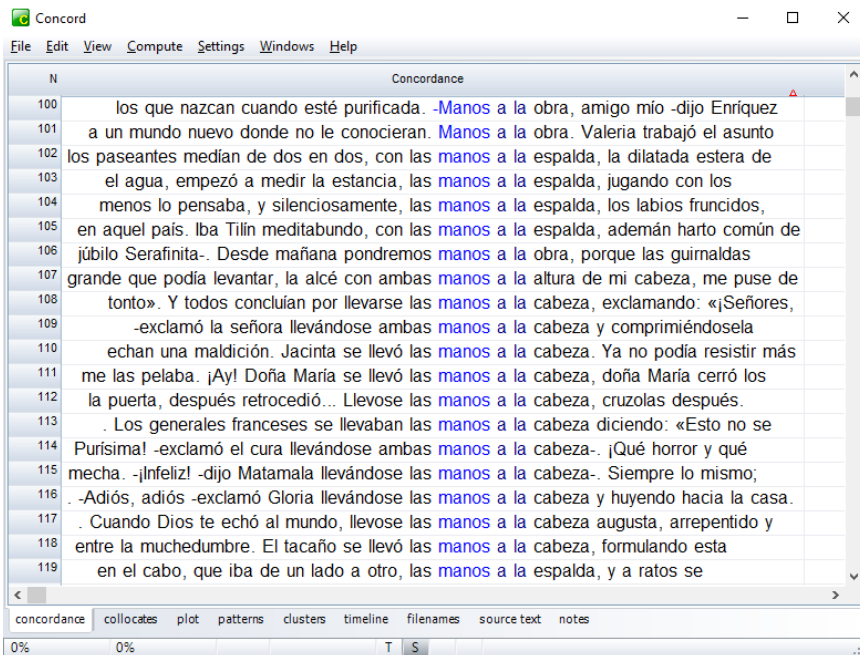


Figura 3. Captura de pantalla de la concordancia del sustantivo «manos» en el corpus de estudio de novelas de Benito Pérez Galdós.

Como se puede observar en la ilustración, los ejemplos de la palabra que buscamos aparecen en el centro, resaltados y rodeados del contexto propio de cada ejemplo localizado. Los ejemplos pueden alinearse según este contexto. Los resultados de la ilustración, como se puede apreciar, están alineados alfabéticamente según la primera y la segunda palabra que aparecen a la derecha del término que hemos buscado en nuestra concordancia. Aunque la ilustración solo contiene veinte ejemplos de los 3683 localizados en el corpus de estudio de novelas de Benito Pérez Galdós, en ellos se pueden advertir usos característicos del lenguaje gestual que involucra a las manos. Así, las manos se relacionan con otras partes del cuerpo como la espalda o la cabeza y se combinan habitualmente con la forma verbal pronominal *llevarse* («se llevó las manos a la cabeza», por ejemplo, en la concordancia 110). El contexto nos permite descubrir que estos casos de lenguaje gestual aparecen con frecuencia en momentos dialógicos y que sirven para reforzar las palabras de los personajes (por ejemplo, «dijo Matamala llevándose las manos a la cabeza» en la concordancia 115 o «exclamó Gloria llevándose las manos a la cabeza» en la concordancia 116). Estos ejemplos ilustran cómo una concordancia puede servir para localizar patrones tanto formales como funcionales en distintos textos de un mismo autor y analizar de manera sistemática aspectos que de otro modo resultaría muy difícil identificar –o al menos analizar de forma metódica. En este libro utilizamos las concordancias en el capítulo 5, donde analizamos el uso que Galdós hace de los adverbios en *-mente* como unidad estilísticamente significativa en el marco de la proyección del discurso de los personajes que pueblan sus historias.

En segundo lugar, las listas de palabras generadas con WordSmith suelen estar basadas en un corpus de textos (aunque también pueden generarse sobre un solo texto), se muestran alineadas tanto en orden alfabético como por la frecuencia de uso de cada palabra y pueden guardarse para utilizarse en otro momento con otros propósitos. Una lista de palabras puede servir para poner de manifiesto elementos que despuntan por su frecuencia en el corpus pero en los que no somos capaces de reparar con una lectura atenta, lo que puede aportar «complementary evidence to support notions of foregrounding» (Mahberg 2014, 384). En la Figura 4 se muestra una captura de los resultados obtenidos tras hacer una lista de palabras con nuestro corpus de estudio de las novelas de Galdós.

N	Word	Freq.	%	Texts	% Lemmas	Set
1	DE	335.659	5,21	74	100,00	
2	QUE	234.980	3,65	74	100,00	
3	Y	220.970	3,43	74	100,00	
4	LA	218.625	3,39	74	100,00	
5	A	148.853	2,31	74	100,00	
6	EL	143.403	2,23	74	100,00	
7	EN	141.083	2,19	74	100,00	
8	NO	113.978	1,77	74	100,00	
9	LOS	79.107	1,23	74	100,00	
10	SE	76.064	1,18	74	100,00	
11	CON	75.766	1,18	74	100,00	
12	POR	61.329	0,95	74	100,00	
13	SU	60.437	0,94	74	100,00	
14	LAS	60.265	0,94	74	100,00	
15	UN	59.397	0,92	74	100,00	
16	ME	52.577	0,82	74	100,00	
17	LO	49.068	0,76	74	100,00	
18	DEL	47.788	0,74	74	100,00	
19	AL	40.545	0,63	74	100,00	
20	LE	39.131	0,61	74	100,00	

frequency | alphabetical | statistics | filenames | notes
 115.243 entries Row 1 English T S DE

Figura 4. Captura de pantalla de lista de palabras en el corpus de estudio de las novelas de Pérez Galdós.

Como se puede observar en la ilustración, WordSmith cuenta además con un apartado de estadísticas (pestaña *statistics*, en la parte inferior de la ilustración) en el que se detalla la información sobre los *tokens* (número de palabras totales), los *types* (número de palabras distintas) y la ratio *type-token ratio* o TTR) de cada uno de los textos que hayamos incluido en el corpus sobre el que hemos generado la lista de palabras, lo que nos puede ayudar a detectar qué textos tienen una mayor riqueza léxica o simplemente cuáles son los que se desvían de la norma establecida en el corpus de estudio.

En tercer lugar, las palabras clave son términos empleados en un texto (o corpus de textos) con una frecuencia que resulta estadísticamente significativa en comparación con su frecuencia en un corpus de referencia (Scott y Tribble 2006). La fórmula empleada para definir qué es estadísticamente significativo puede variar, pues existen varias propuestas en los estudios de corpus, como la de Rayson y Garside (2002) empleada en CLiC o el test de probabili-

dad de Dunning (1993), en el que se basa en WordSmith. En WordSmith, la opción *Keywords* localiza e identifica todas las palabras clave del texto que hayamos seleccionado tras compararlas con un corpus de referencia, que también habremos seleccionado previamente. Para poder llevar a cabo esta comparación, primero debemos crear dos listas de palabras (opción *wordlist*), de cuya información se sirve la opción *Keywords* para calibrar la representatividad de cada palabra. Los resultados se ordenan, por defecto, según su índice de representatividad (*keyness*), como se puede advertir en la Figura 5, en la que se muestra una captura de pantalla de las veinte palabras con mayor índice de representatividad obtenidas al comparar *Fortunata* y *Jacinta* con el resto de novelas de CorBPG.

N	Key word	Freq.	%	Texts	RC. Freq.	RC. %	Keyness	P
1	FORTUNATA	793	0,21	1	1		4.477,44	0,0000000000
2	JACINTA	542	0,14	1	38		2.794,34	0,0000000000
3	LUPE	478	0,13	1	37		2.446,05	0,0000000000
4	MAXI	295	0,08	1	0		1.670,93	0,0000000000
5	RUBIN	303	0,08	1	13		1.609,41	0,0000000000
6	MAXIMILIANO	291	0,08	1	10		1.561,73	0,0000000000
7	GUILLERMINA	282	0,07	1	5		1.547,48	0,0000000000
8	BARBARITA	189	0,05	1	0		1.070,48	0,0000000000
9	ARRIBAABAJO	187	0,05	1	8		993,36	0,0000000000
10	LE	3.869	1,02	1	35.262	0,58	953,54	0,0000000000
11	MAURICIA	152	0,04	1	16		757,17	0,0000000000
12	BALLESTER	132	0,03	1	1		735,97	0,0000000000
13	ESTUPIÑA	121	0,03	1	5		643,85	0,0000000000
14	FEJOO	115	0,03	1	2		631,33	0,0000000000
15	PAPITOS	108	0,03	1	0		611,68	0,0000000000
16	TÍA	307	0,08	1	705	0,01	582,36	0,0000000000
17	DELFIN	93	0,02	1	2		507,56	0,0000000000
18	SE	5.956	1,57	1	70.108	1,16	476,35	0,0000000000
19	IZQUIERDO	143	0,04	1	116		467,77	0,0000000000
20	DOÑA	678	0,18	1	3.957	0,07	462,63	0,0000000000

Figura 5. Captura de pantalla de palabras clave en *Fortunata* y *Jacinta*.

El valor de esta aplicación reside en su capacidad para medir la relevancia de un término en un texto sin la mediación del investigador. Al igual que ocurre con *wordlist* y *concord*, la opción *Keywords* también se relaciona con otras aplicaciones de WordSmith. Así, si vemos que una palabra tiene un índice de representatividad elevado y la consideramos susceptible de análisis, podemos realizar una concordancia de esta seleccionando la opción *concord* de la pestaña *compute*. De la misma manera, en la parte inferior de la in-

terfaz de la ventana de muestra de los resultados existen distintas pestañas, como la de *clusters*, que nos indica cuáles son los grupos de tres palabras con mayor índice de representatividad en el texto que hayamos escogido. Estas posibilidades pueden resultar muy útiles para formarnos una primera idea del funcionamiento de los términos que más descuellan en un texto concreto e identificar patrones que resulten interesantes de cara a un análisis estilístico. En este libro recurrimos al análisis de palabras clave en el capítulo 4 para identificar los hábitos estilísticos de Pérez Galdós en *La Fontana de Oro*, su primera novela.

Por último, también resulta conveniente detenerse brevemente en los *clusters*. Aunque no se trata de una de las utilidades principales de WordSmith –véase Figura 2–, lo cierto es que pueden ser generados de la misma manera que una lista de palabras, una concordancia o las palabras clave mediante la opción homónima *clusters*. Un *cluster*, también llamado *n-gram*, se puede definir como una secuencia de dos o más palabras empleada de forma repetida en un corpus de textos (Cheng 2012, 72)⁴. Estas secuencias de palabras son examinadas habitualmente en los estudios de estilística de corpus, pues el uso repetido de una misma construcción se materializa en patrones susceptibles de análisis desde un punto de vista literario. Desde un punto de vista metodológico, los *clusters* pueden generarse de diversas maneras. Con una concordancia se pueden obtener, por defecto, los *clusters* más frecuentes de hasta tres palabras que se forman con esa palabra. Lo mismo ocurre cuando generamos una lista de palabras clave. Sin embargo, WordSmith también ofrece la posibilidad de localizar *clusters* automáticamente sin mediación previa. Esto es, los *clusters* pueden generarse desde cero, sin que contengan un término que determine la secuencia de palabras. Esta es la opción más interesante en un estudio de estilística de corpus. Se trata, además, de la que utilizamos en este libro, en donde recurrimos a ellos en los análisis que presentamos en los capítulos 6, 7 y 8 para examinar distintos componentes estilísticos de Galdós relacionados con el valor del espacio como uno de los ejes sobre los que se vertebra la creación de los universos ficticios galdosianos (capítulo 6), la representación de la oralidad en sus novelas (capítulo 7) y la configuración del lenguaje corporal de los personajes que pueblan sus universos ficticios (capítulo 8).

⁴ Un *cluster* no debe confundirse con un sintagma (*phrase*). Aunque a veces estas secuencias de palabras puedan coincidir con un sintagma, los *clusters* no son necesariamente construcciones gramaticalmente correctas desde un punto de vista sintáctico, sino cualquier secuencia de palabras que se repite (Zhang 2014, 53).

En definitiva, las posibilidades en el procesamiento de los datos que estas herramientas hacen posible han provocado un cambio de paradigma en lo que al análisis de la información se refiere. Como decíamos al comienzo del apartado 2.2, con el desarrollo las tecnologías y su capacidad para sistematizar procesos de manera eficiente que en el pasado no eran ni siquiera viables, la asociación que existe entre el dato y su procesamiento ha crecido en importancia, pues ha puesto en el centro del tablero conceptos y cuestiones que, en el análisis más tradicional, ocupaban una posición periférica. Este cambio de paradigma no ha estado exento de polémicas. Desde luego, la tradición del análisis detallado y cercano de un texto literario ha dificultado el cambio de visión para asumir como objeto propio de las humanidades la colección de todos los libros publicados por un autor o de un corpus de obras de un período concreto de la historia de la literatura, por ejemplo. Hoy en día, gracias a los avances que se han producido, este tipo de cuestiones no solo son viables, sino que además tenemos a nuestro alcance los medios para implementarlas, como confiamos demostrar en este libro.

3. Estilística de corpus

La estilística de corpus es una disciplina de estudio que se encarga de analizar cuestiones de estilo empleando metodologías lingüísticas de tipo cuantitativo. El mayor filón de este tipo de enfoques es su capacidad de detectar patrones de los que no siempre somos conscientes, pero que pueden contribuir a configurar algunos de los efectos que percibimos como lectores. Se trata, además, de una disciplina que permite manejar cantidades de texto inasumibles para otras disciplinas más tradicionales, como la estilística (en su vertiente tradicional) o la crítica literaria. Esta es la razón por la que los estudios de estilística de corpus suelen tener como objeto de estudio el género novelesco, pues la masa de texto de una novela suele ser mayor que la de una obra de teatro o un poema. Este es precisamente el punto de partida de este libro. En este capítulo nos ocupamos de definir algunos presupuestos teóricos fundamentales de la estilística de corpus, prestando atención a aquellos aspectos que la distinguen de otras disciplinas (apartados 3.1.1 y 3.1.2). Además, ofrecemos un breve repaso de los antecedentes teóricos que se relacionan con la idea analítica de este libro (la valoración exegética de Pérez Galdós) (apartado 3.2), desgranaremos algunos de los principales puntos de partida de análisis (apartado 3.3) y nos detendremos en cuestiones relacionadas con la compilación de corpus de estudio y de referencia, explicando qué textos hemos seleccionado (y por qué lo hemos hecho) para llevar a cabo nuestro análisis (apartado 3.4). Todo ello nos permitirá no solo acotar nuestro análisis dentro de un marco de estudio bien definido, sino que servirá para explicar el potencial de los estudios de estilística de corpus en el ámbito hispánico, un área de estudio todavía escasa de este tipo de análisis.

<https://dx.doi.org/10.5209/ling.004.03>

Humanidades digitales y análisis estilístico: la lengua de Benito Pérez Galdós. Pablo Ruano San Segundo y Guadalupe Nieto Caballero. © Ediciones Complutense, 2025.

3.1. Definición

Para definir la estilística de corpus es necesario ofrecer una contextualización dentro del marco de los estudios literarios y lingüísticos en los que se imbrica. Desde un punto de vista conceptual, la estilística de corpus se sitúa en una posición intermedia entre la lingüística de corpus y la estilística tradicional. Sin embargo, es importante incidir que la estilística de corpus es una disciplina de estudio autónoma, y no una rama subsidiaria de la estilística o de la lingüística de corpus: aunque se apoya en presupuestos teóricos y de dimensión práctica de cada una de estas disciplinas, es importante decir que también se distingue de ambas en gran medida. Para explicarlo, a continuación abordamos la relación de la estilística de corpus con cada una de estas disciplinas, poniendo de manifiesto tanto las similitudes como las diferencias de la estilística de corpus con ambas.

3.1.1. Un enfoque basado en presupuestos de la lingüística de corpus y la estilística tradicional

Para comprender y explicar la relación de la estilística de corpus con la lingüística de corpus debemos acudir al plano metodológico y a los presupuestos que la definen. La lingüística de corpus, como apunta Mahlberg (2013, 1) «has provided the methodology to investigate repeated patterns in a new light, revealing facts about language that have largely remained hidden from human observation». La estilística de corpus, gracias al uso de enfoques procedimentales basados en metodologías de la lingüística de corpus, es capaz de llevar a cabo análisis que, debido a la falta de herramientas adecuadas, no han podido ser identificados con anterioridad –o al menos no han podido ser analizados de forma metódica– e incluso descubrir «meanings of literary texts that cannot be detected either by intuitive techniques as in literary studies» (Fischer-Starcke 2010, 2). Para comprender el sincretismo metodológico entre la estilística de corpus y la lingüística de corpus es necesario detenerse en la importancia de la repetición en los estudios de lingüística de corpus, trasladada a los estudios de estilística de corpus para explicar hábitos estilísticos y ofrecer una valoración artística del texto literario. Así, en los estudios de lingüística de corpus, lo que se considera normativo se basa en generalizaciones construidas sobre la repetición de patrones lingüísticos en distintos textos.

Esta premisa ha sido adoptada en la estilística de corpus, en donde el procesamiento de textos con herramientas adecuadas «makes it possible to observe repeated patterns, and the patterns in turn serve as the basis for the repetition of repeatedly expressed meanings» (Mahlberg 2013, 1). La importancia de la repetición que comparten la lingüística de corpus y la estilística de corpus se puede explicar recurriendo al cambio de paradigma que trajo consigo el empleo de herramientas de corpus como las mencionadas en el apartado 2.2.2 con respecto a otras formas de análisis más tradicional. Tognini-Bonelli (2001, 3) lo sintetizó con precisión cuando aseguró que las metodologías de corpus (en un sentido general) hicieron posible un cambio de paradigma en el análisis de cualquier texto (sea cual sea el propósito): además de la lectura horizontal tradicional de los textos, la muestra de resultados en los *softwares* de concordancias permite una lectura vertical de los datos. Sin duda, esta lectura vertical puede ser la llave para un estudio cualitativo imposible de llevar a cabo de forma manual —en el apartado 4.4.1 mostramos un ejemplo relacionado con la caracterización de Clara en *La Fontana de Oro*—.

Por su parte, la relación de la estilística de corpus con la estilística tradicional se encuentra en la motivación teórica de ambas disciplinas, que consideran el texto literario como una creación artística —al contrario de lo que ocurre en los estudios de lingüística de corpus—. Dicho de otro modo, mientras que en su análisis de textos literarios la lingüística de corpus se centra en cuestiones de tipo lingüístico para indagar en el uso de la lengua, los estudios de estilística tradicional se ocupan de esos mismos textos con el fin de valorarlos en sí mismos, pues el valor artístico es un aspecto susceptible de análisis que poco tiene que ver con el uso de la lengua en general. La estilística de corpus, como la estilística tradicional, se acerca al estudio de textos literarios en un intento de relacionar la descripción lingüística del texto propia del lingüista con la apreciación artística propia del crítico literario (Leech y Short 2007 [1981], 11).

Conviene incidir en que la relación entre la descripción lingüística y la apreciación artística es bidireccional, pues cada una ofrece una explicación y una motivación a la otra. Spitzer (1948) se refirió a esta relación con un esquema que bautizó como el «círculo filológico», que ha resultado muy útil para entender el componente interpretativo basado en cuestiones de tipo lingüístico de la estilística tradicional. Efectivamente, las valoraciones estilísticas no se caracterizan por priorizar la apreciación artística sobre la descripción lingüística —o al revés—. Por el contrario, ambos componentes se encuentran indisolublemente unidos y cada uno de ellos se relaciona con el otro en una suerte de relación

simbiótica de la que surge el análisis del texto literario. La estilística de corpus se construye sobre este principio interpretativo, pero añade un tercer elemento: las metodologías propias de la lingüística de corpus comentadas más arriba. Este tercer elemento hace posible lo que Mahlberg (2013, 12) ha llamado «círculo de la estilística de corpus», en clara alusión al círculo filológico de Spitzer (1948). Lejos de ser una simple reformulación de la teoría *spitzeriana*, el elemento metodológico del círculo de la estilística de corpus plantea un nuevo modo de hacer estilística. Como asegura la propia Mahlberg (2013, 12), las metodologías de corpus han desempeñado un papel crucial «in changing linguistic observation», pues «the language looks rather different when you look at a lot of it at once» (Sinclair 1991, 100). Efectivamente, la identificación de patrones puede ayudar a alcanzar un mayor nivel de comprensión en el plano de la descripción lingüística, lo que contribuye (o al menos tiene el potencial de hacerlo) a una valoración artística más precisa.

3.1.2. Diferencias teóricas y metodológicas con la lingüística de corpus y la estilística tradicional

Del mismo modo que la estilística de corpus se construye sobre preceptos teóricos y procedimentales de la lingüística de corpus y la estilística tradicional, en su conceptualización también encontramos grandes diferencias con ambas disciplinas. Estas diferencias son las que hacen que la estilística de corpus sea una disciplina de estudio autónoma, y no una rama subsidiaria de la lingüística de corpus o de la estilística tradicional. En primer lugar, una de las mayores diferencias entre la lingüística de corpus y la estilística de corpus reside en la prominencia del componente cuantitativo que las caracteriza. De un lado, el foco de interés de la lingüística de corpus reside en realizar generalizaciones sobre fenómenos lingüísticos basados en la identificación de patrones localizados en los distintos textos que se analizan. Este es su objetivo, que por definición descarta valoraciones artísticas de la lengua en el texto literario. Esta es la razón fundamental por la que lingüistas que emplean enfoques de corpus en sus análisis consideran que «a distinctive literary text is just not worth including in a general corpus because it will disappear below the waves since its textual patterns are not echoed in other texts» (Sinclair 2007, 3). Efectivamente, las particularidades de un texto literario se diluyen en el conjunto de textos de cualquier corpus desde un punto de vista analítico, pues la lingüística de corpus se encarga de llevar a cabo generalizaciones

sobre el uso de la lengua. Los estudios de estilística de corpus, por su parte, además de en cuestiones estilísticas de tipo general, «are also interested in the meanings of individual texts, the patterns that are relevant to a particular text or even linguistic phenomena that are unique to a text» (Mahlberg 2016, 144). En otras palabras, la estilística de corpus está interesada, en sus estudios sobre el valor artístico de la lengua, en usos específicos que pueden encontrarse en textos concretos. El componente cualitativo, por tanto, no es solo un rasgo distintivo de la estilística de corpus, sino una característica que la diferencia de la lingüística de corpus.

La otra gran diferencia de la estilística de corpus con la lingüística de corpus tiene que ver con sus fines analíticos, pues ambas incluyen textos literarios en sus corpus de estudio. Como decíamos más arriba, la lingüística de corpus se encarga de analizar cuestiones relacionadas con el funcionamiento de la lengua. En estos estudios, las características lingüísticas se exploran en el marco de un corpus de textos que suele incluir textos que pertenecen a distintos registros para cubrir un espectro lo más amplio posible. Esta es la razón principal por la que la mayoría de los corpus que se emplean en estudios de lingüística incluyen textos literarios (Sinclair 2004, 51), tanto a nivel internacional (el British National Corpus en inglés, por ejemplo) como en el ámbito hispánico (el Corpus de Referencia del Español Actual de la RAE, por ejemplo). El hecho de incluir textos literarios en sus estudios, sin embargo, no debe confundirnos, pues la lingüística de corpus no se encarga de su análisis crítico. Su propósito es identificar y estudiar patrones lingüísticos para analizar la lengua en general. Y la literatura es otro ejemplo más. La estilística de corpus, por su parte, tiene motivaciones teóricas similares a las de la estilística tradicional, como decíamos en el apartado anterior, pues se acerca al texto literario como una creación artística susceptible de análisis en sí misma.

Esta motivación teórica compartida entre los estudios de estilística tradicional y los estudios de estilística de corpus no deben ser óbice para encontrar diferencias notables entre ambas disciplinas. Estas diferencias son fundamentalmente de tipo metodológico, pues en esta dimensión la estilística de corpus se apoya en la lingüística de corpus, como también comentábamos en el apartado 3.1.1. En concreto, la estilística de corpus se erige sobre un pilar metodológico en el que el plano textual tiene un peso mayor que en la estilística tradicional. Esta prominencia del plano textual en ocasiones se materializa en que haya quienes pongan en duda el valor (excesivo, a su juicio) concedido al plano cuantitativo en detrimento de aspectos más recónditos que puedan resultar igualmente significativos. Sin embargo, debemos insistir en que la

estilística de corpus no solo no desdeña la parte cualitativa –ya hemos dicho que el interés de un estudio de estilística de corpus puede residir en un texto concreto– sino que «provides the tools to systematically aim to describe the relationships between textual cues and literary effects» (Mahlberg 2016, 140). Las herramientas que permiten desarrollar metodologías de corpus no hacen sino reforzar esa sistematicidad (cf. Stubbs 2005; O'Halloran 2007), lo que en cierto modo contribuye a dotar de una mayor solidez a las interpretaciones que se llevan a cabo, incluso cuando estas se llevan a cabo sobre un solo texto –como mostramos en nuestro análisis de *La Fontana de Oro* en el capítulo 4, por ejemplo–.

En definitiva, de todo lo dicho en estos dos subapartados podemos extraer dos conclusiones. Por un lado, aunque la estilística de corpus difiera de los presupuestos teóricos fundamentales de la lingüística de corpus, otros –los de tipo metodológico– los abraza. Por otro lado, aunque utilice procedimientos diferentes a la estilística tradicional, sus objetivos son similares: la realización de una valoración literaria del texto mediante la observación de tipo lingüístico. Por ello, consideramos que la mejor manera de entender la estilística de corpus es como una disciplina en el marco de los estudios literarios donde convergen la lingüística de corpus y la estilística tradicional, sin que ninguna de ellas deba considerarse la matriz desde la que surge. Una vez hechas estas (necesarias) matizaciones, podemos descender a ejemplos concretos de análisis que han contribuido a la conceptualización de la estilística de corpus como disciplina de estudio autónoma.

3.2. Antecedentes teóricos

La conceptualización definitiva de la estilística de corpus como una disciplina de estudio autónoma en el campo de los estudios literarios tiene lugar hacia la primera mitad de la década del 2000, cuando hay «an increasing number of studies that show how a range of corpus linguistic tools and concepts can usefully be employed to support the analysis of literary texts» (Mahlberg, Smith y Preston 2013, 35). Hasta entonces, los enfoques cuantitativos aplicados al estudio de textos literarios carecían de la dimensión cualitativa que muchos trabajos comenzaron a mostrar hace aproximadamente dos décadas. A partir de ese momento, asistimos a la publicación de trabajos que marcan una nueva tendencia, con un nuevo enfoque que «draws on corpus methodology but at the same time, it emphasises the link that literary stylistics provides to

literary criticism» (Mahlberg 2013, 2). La publicación de numerosos trabajos sobre autores canónicos ingleses en un corto espacio de tiempo sin duda contribuyó a la consolidación del campo. Figuras de referencia como Virginia Woolf (Adolphs y Carter 2002; Balossi, 2014), Joseph Conrad (Stubbs 2005), William Shakespeare (Culpeper 2009), Jane Austen (Fischer-Starcke 2010) o Charles Dickens (Mahlberg 2013), entre otras, han sido analizadas utilizando enfoques de estilística de corpus. Dickens es tal vez el autor más analizado en este sentido. La publicación del libro *Dickens and Corpus Stylistics* (Mahlberg 2013) supuso un hito en la conceptualización de la estilística de corpus como una disciplina de estudio plenamente consolidada, pues se publicaba, por vez primera, un trabajo a gran escala capaz de conjugar la dimensión cuantitativa de las metodologías de corpus con el componente cualitativo de enfoques literarios. De un lado, desde un punto de vista cuantitativo, en este libro la autora es capaz de abordar toda la producción de Dickens, comparándola con un corpus de novela decimonónica inglesa. De otro lado, además, desde un punto de vista cualitativo, la autora es capaz de analizar con éxito «the relationship between linguistic units and the contributions they might make to the effects that texts have on readers» (Mahlberg 2013, 6). Cabe destacar que *Dickens and Corpus Stylistics* es la culminación de una serie de publicaciones de la autora sobre el propio Dickens, también de estilística de corpus (Mahlberg 2007a, 2007b, 2007c, 2009, 2010, 2012a, 2012b, 2013), que ya venían mostrando un carácter mucho más refinado y con una dimensión cualitativa mucho mayor que otros trabajos sobre la figura del autor victoriano realizados con anterioridad por Tabata (1991, 1993, 1994, 1995, 2002) y Hori (1993, 1999, 2002, 2004), también sobre Dickens y que podríamos considerar en una posición intermedia entre la estilística computacional y la estilística de corpus. Los trabajos de Mahlberg sobre Dickens sirvieron para consolidar la estilística de corpus como disciplina de estudio autónoma y han sido precursores de otros trabajos de estilística de corpus sobre el autor victoriano cada vez más refinados, como los de Mahlberg y Smith (2012), Mahlberg, Smith y Preston (2013) o Stockwell y Mahlberg (2015), Ruano San Segundo (2016, 2018a) o Mahlberg *et al.* (2019).

El hecho de que la estilística de corpus sea una disciplina consolidada se demuestra también en la creciente popularidad de los enfoques de corpus en las publicaciones de estilística en general. Sirva como ejemplo la revista científica *Language and Literature*. Como señalaba su editor hace apenas cinco años, el número de artículos recibidos y publicados por la revista que adoptan enfoques de estilística de corpus ha crecido de manera exponencial en la

última década (McIntyre 2017). Lo mismo ocurre con los manuales de introducción a la estilística que incluyen capítulos específicos sobre este enfoque (por ejemplo, Jeffries y McIntyre 2010; Leech y Short 2007 [1981]; McIntyre y Busse 2010; Burke 2014; Sotirova 2016; Mastropierro y Ruano San Segundo 2022) o los manuales de lingüística de corpus que han comenzado a prestar atención al análisis de textos literarios utilizando este tipo de enfoques (Chapelle 2012; Flowerdew 2012; Lindquist 2009; O’Keeffe y McCarthy 2010). Además, también son dignos de mención los proyectos que adoptan la estilística de corpus como eje vertebrador de su aparato analítico, como el CLiC Dickens, sobre la novela decimonónica inglesa en general y la obra de Charles Dickens en particular (Mahlberg *et al.* 2016), o el Shakespeare Encyclopaedia of Shakespeare’s Language Project (Shakespearelang, s.f.), sobre el lenguaje literario de William Shakespeare. Finalmente, la consolidación de la estilística de corpus ha culminado con la publicación del primer manual de estilística de corpus: *Corpus Stylistics: Theory and Practice* (McIntyre y Walker 2019). Este es el primer libro de carácter monográfico sobre esta disciplina, en el que se abordan cuestiones teóricas y de tipo práctico para ofrecer al estudioso del texto literario sin conocimientos previos en la disciplina opciones de análisis que pueda poner en práctica.

3.2.1. El ámbito hispánico: una disciplina aún por explotar

Desgraciadamente, la consolidación de la estilística de corpus en el ámbito internacional no se ha materializado en el desarrollo de esta disciplina en el mundo hispánico, donde apenas encontramos trabajos que adopten este tipo de enfoques. De hecho, hasta hace pocos años apenas podían mencionarse unos pocos estudios computacionales situados más cerca del análisis estadístico de textos o la estilometría que de la estilística. Un ejemplo representativo, que además aborda la figura de Galdós, es el de Irizarry (1997). Su trabajo puede situarse en la línea de los estudios previos a la estilística de corpus como tal, como los de Tabata (1991, 1993, 1994, 1995, 2002) y Hori (1993, 1999, 2002, 2004) realizados sobre Dickens, comentados en el apartado anterior. En su estudio, la autora desarrolla procedimientos metodológicos y opciones de análisis que sirven para calibrar aspectos estilísticos de distintos autores. Así, además de sobre Galdós, su investigación cuenta con breves análisis sobre autores como Octavio Paz y Rosario Castellanos, Rodríguez-Juliá, Rafael Dieste, Valle-Inclán, Eugenio Fernández Granell, Buero

Vallejo o Bécquer. No obstante, en estos estudios la autora apenas pasa de puntillas por valoraciones de tipo literario sobre la masa de texto que analiza, pues apenas descende a cada obra en tanto que creación artística. Naturalmente, esta carencia es fruto del tipo de análisis que realiza y no el resultado de una investigación pobre en términos exegéticos. Sirva como ejemplo el caso de Galdós, en el que nos detendremos brevemente por ser el autor cuya producción narrativa analizamos en este libro. En su estudio, Irizarry investiga (o tal vez sería más acertado decir que cuantifica) el uso que el autor canario hace de las palabras, las oraciones y la segmentación discursiva para explorar su evolución como novelista. Este acercamiento a lo que ella llama «estructura estilística “profunda”» (Irizarry 1997, 121) consiste en analizar muestras de cinco mil palabras de veintisiete novelas para indagar en el uso que el autor canario hace del diálogo. Desde luego, la masa de texto analizada, de apenas cinco mil palabras, constituye un problema a la hora de realizar cualquier tipo de valoración –en total, su estudio se basa en 135 000 palabras de texto, por las más de seis millones que se analizan en este libro, por ejemplo–. Además, las cinco mil palabras analizadas son las cinco mil palabras iniciales de cada novela. Si lo que se pretende analizar es el diálogo, como apuntábamos hace un momento, esta muestra de texto no parece ser la mejor opción, pues la muestra de diálogo que puede haber en las cinco mil palabras iniciales de una novela, donde se introduce el universo ficticio al lector, puede tener poco que ver con la cantidad real de diálogo de la novela en conjunto. Tal vez por ello la autora descubre que

El porcentaje de diálogo varía enormemente en las muestras, desde un porcentaje minúsculo del 4 % en *La Fontana de Oro* hasta constituir el 90 % del texto en *La sombra* [...]. El diálogo alcanza un promedio del 41 % de las muestras en general, y varias novelas contiguas coinciden alrededor del 27 % (Irizarry 1997, 123).

Desde luego, la diferencia que plantea la autora está directamente relacionada con la elección de su muestra de texto. El hecho de no descender al texto, como decíamos más arriba, para realizar una valoración cualitativa hace que las conclusiones se basen únicamente en los datos obtenidos y no en un análisis crítico de estos –lo que desde luego resulta peligroso a la luz de cuáles son algunos de los resultados obtenidos, como acabamos de ver–. En cualquier caso, insistimos, los problemas que plantea este estudio no son responsabilidad de un descuido de la autora, sino propio de las característi-

cas de los estudios de estilometría. De hecho, a pesar de sus limitaciones, es de justicia reconocer el valor del trabajo de Irizarry. Su carácter pionero lo convierte en una suerte de punto de partida de trabajos venideros. La propia autora, consciente de las limitaciones de su estudio, se muestra confiada en que esta nueva vía de análisis hasta entonces inédita en el ámbito hispánico abriera nuevos acercamientos cuantitativos al análisis de textos literarios, que actuarían como «un auxilio vital para ensanchar el pensamiento y las metodologías de la crítica literaria» (Irizarry 1997, 9). Nosotros confiamos en que el enfoque de estilística de corpus que presentamos en este libro pueda ser un buen ejemplo de ello.

3.2.2. Galdós y la estilística de corpus

Como comentábamos, la estilística de corpus no es una disciplina consolidada en el ámbito hispánico. Eso no quiere decir, sin embargo, que no existan estudios que en los últimos años hayan adoptado este tipo de enfoques, en lo que ojalá esté siendo el germen de la consolidación de este tipo de análisis. Como suele ocurrir en cualquier metodología de estudio de carácter pionero, los primeros trabajos en los que observamos un enfoque de estilística de corpus se acercan al texto en combinación con alguna otra disciplina donde ya han sido empleadas con éxito en el pasado, en una suerte de intento de justificar su validez. Eso no los convierte en trabajos menos valiosos, desde luego, pero sí en investigaciones donde algunos de los presupuestos teóricos de tipo estilístico no están plenamente consolidados. Aun así, son trabajos dignos de reseña, por su carácter pionero y por su contribución a la dimensión exegetica de los textos que analizan. Algunos de los primeros trabajos sobre textos literarios en los que observamos enfoques de estilística de corpus tienen que ver con enfoques como la traducción o la intertextualidad. Y de nuevo Galdós aparece como figura habitualmente analizada.

En el caso de la traducción, por ejemplo, encontramos el trabajo de estilística de corpus de Ruano San Segundo (2015) sobre la versión española de Galdós de *Pickwick Papers* (Ramoneda 1989), de Charles Dickens, única traducción que el autor realizaría a lo largo de su vida. En concreto, en este trabajo se explora el valor caracterizador de los verbos de habla en la obra del autor inglés, así como la forma de traducirlos al español por parte de dos traductores: José María Valverde y el propio Pérez Galdós. Gracias al enfo-

que de corpus empleado, Ruano San Segundo es capaz de detectar el valor caracterizador de los verbos de habla en el texto de partida, así como la importancia de mantener este valor en su traducción al español. Mediante el uso de un corpus paralelo formado por la novela inglesa y dos traducciones (la del propio Galdós y la traducción de José María Valverde (2004)), es posible establecer una comparación metódica de la traducción de los verbos objeto de análisis. En el caso de Galdós, el estudio demuestra una pérdida sistemática de matices en su traducción de la novela. En concreto, la omisión, neutralización o modificación por parte de Galdós de los verbos de habla del texto original anula un aspecto esencial del estilo caricaturesco del autor victoriano. Como asegura Ruano San Segundo, este análisis no pretende menoscabar la figura del autor canario, sino demostrar la importancia que tiene reflejar en la traducción un elemento que, debido a su carácter disperso, no siempre resulta perceptible a simple vista. Gracias a la metodología computacional empleada es posible localizarlo y aislarlo en el texto de partida, lo que permite realizar un análisis sistemático de su traslado al español y evaluar hasta qué punto los traductores son capaces de preservar su valor estilístico.

En el caso de la intertextualidad, Nieto Caballero (2019a) analiza la influencia que el propio Charles Dickens ejerció en el estilo de Benito Pérez Galdós utilizando un enfoque de estilística de corpus, centrándose en el lenguaje gestual de los personajes de las novelas de ambos autores. El análisis consiste en un estudio de *clusters* de al menos cinco palabras empleados de forma sistemática por ambos novelistas que hacen referencia a alguna de las siguientes partes del cuerpo: los ojos, la cabeza, las manos o los hombros. El lenguaje gestual se erige en un sistema autónomo en la construcción del universo ficticio en el género novelesco en general (Korte 1997, 4) y uno de los rasgos distintivos del estilo de Dickens en particular (Mahlberg 2013, 100-127). Los ejemplos identificados revelan un claro paralelismo en el estilo de ambos autores, lo que ayuda a demostrar la influencia del primero sobre el segundo desde un punto de vista estilístico. Por citar un ejemplo, en este estudio se muestra como en el uso de *her handkerchief to her eyes* y *el pañuelo a los ojos* se advierte un uso sorprendentemente similar por parte de ambos novelistas. Ambos se asocian al habla de personajes femeninos y, además, son empleados en momentos dialógicos para reforzar la tristeza de estos. A la luz de la comparación de estos y otros ejemplos, parece claro que el autor canario pudo imitar esta estrategia para realzar la tristeza de varios de sus personajes femeninos en sus novelas. El enfoque de corpus adoptado permite establecer un paralelismo en el estilo de ambos autores que refuerza la influencia del

autor victoriano en Galdós desde un punto de vista estilístico. Gracias a la metodología de corpus se identifican segmentos de texto en la producción de ambos autores relacionados con la configuración del lenguaje gestual de los personajes que, a la luz de las similitudes tanto en términos formales como funcionales, revelan una concomitancia entre Dickens y Galdós que hasta ahora ha pasado desapercibida, lo que refuerza una influencia que, si bien está fuera de toda duda, habitualmente no se sustenta sobre una base lo suficientemente sólida desde una perspectiva puramente estilística.

Además de estos estudios de estilística de corpus relacionados con aspectos como la traducción o la intertextualidad, también se han publicado, en los últimos cuatro años, algunos estudios que adoptan un enfoque de estilística de corpus para analizar la producción narrativa del autor canario de forma concreta. El trabajo de Nieto Caballero (2018) sobre patrones léxico-gramaticales identificados con WordSmith Tools 6 (Scott 2016) relacionados con la proyección del discurso de los personajes del universo galdosiano por parte de los narradores de las distintas novelas es un buen ejemplo. En este estudio se compara la producción narrativa de Galdós con un corpus de novela realista española, como hacemos en este libro. Además de para calibrar la preponderancia de la representación del discurso en la obra de Galdós, esta comparación sirve para identificar bloques textuales típicamente galdosianos que contribuyen a la construcción de los mundos textuales del autor. Este es uno de los objetivos habituales de la estilística de corpus, como comentamos en el apartado 3.3. En concreto, en este trabajo se explica cómo el lenguaje gestual aparece frecuentemente unido a la representación del discurso verbal, sobre todo en estilo directo (Korte 1997, 94 y ss.). Esta combinación facilita la construcción del universo ficticio que se presenta al lector a través de la alternancia de la voz del narrador y el discurso de los personajes. En el artículo se ofrece un análisis de la fórmula *dijo abrazando(le)(se)(me)*, de la que mostramos un ejemplo en (1). Esta fórmula representa un patrón formal que se materializa en una suerte de estilema en la representación del discurso de los personajes: contiene una proposición adverbial que completa la representación del discurso mediante una descripción del movimiento del personaje (lenguaje gestual) y se sitúa, además, interrumpiendo la proposición proyectada, partiendo esta en dos. Gracias a esta posición intermedia de la proposición proyectora, conocida como «suspended quotation» o «suspension» (Lambert 1981) se crea un efecto de sincronía entre las palabras del personaje y su movimiento, pues «suspensions can create an impression of simultaneity between the speech and the contextual information described by

the narrator, which in turn can suggest similarities to the simultaneous occurrence of speech and body language in real life» (Mahlberg, Smith y Preston 2013, 40). El enfoque de corpus permite identificar estos casos y analizarlos sistemáticamente, descubriendo un aspecto del estilo de Galdós habitualmente desapercibido en las valoraciones críticas de su estilo.

- (1) –Somos huérfanas –*le dijo, abrazándose las dos estrechamente*–; somos huérfanas, Dios no ha querido que entremos en casa con nuestro padre (*De Oñate a la granja*, capítulo 28)¹.

En un trabajo posterior, y de corte analítico más concreto, Nieto Caballero investiga la narración de los silencios en la producción narrativa de Galdós (Nieto Caballero 2019c). Partiendo de la premisa de Caldas-Coulthard de que en la representación del discurso en el género narrativo «if silence is reported, then it is because it is super-significant» (Caldas-Coulthard 1987, 164), en este artículo se explora el modo en el que los narradores de las novelas de Galdós informan de los silencios que rodean a la representación del discurso de los personajes. En este análisis se muestra cómo los silencios se encuentran frecuentemente narrados de forma retrospectiva, como se muestra en (2). Como se puede advertir en el ejemplo, a los lectores se nos informa de las palabras del personaje y luego de que estas tienen lugar tras una pausa. Esto comporta una serie de implicaciones estilísticas que, tal vez debido a la falta de herramientas adecuadas, no han podido ser identificadas con anterioridad –o al menos no han podido ser analizadas de forma metódica– y que, en cierto modo, contribuyen a definir su estilo. En concreto, estas pausas suelen aparecer de nuevo en suspensiones (*suspensions*). Así pues, no se representa todo el acto de habla antes de informar de la pausa que tuvo lugar antes de este, sino que el acto de habla se introduce parcialmente, para interrumpirlo e informar de la pausa que en realidad tuvo lugar antes de su pronunciación, y luego continuar con el resto del acto de habla. Este recurso sirve para provocar un momento de tensión en el acto de lectura que sirve para reflejar la tensión de la situación que tiene lugar en el propio diálogo de la historia. Resulta interesante que este rasgo sea un hábito que domine la producción de Charles Dickens y caracterice su estilo, pues ayuda a reforzar el eco *dickensiano* en

¹ Todos los ejemplos citados en el libro han sido extraídos de una versión electrónica de los textos (véase apartado 3.4.1). Por lo tanto, en lugar de la paginación se ofrece como referencia el capítulo en el que aparecen.

la obra de Galdós que ya se estudiaba en el trabajo señalado anteriormente –y del que en este libro nos ocupamos en el capítulo 9–.

- (2) –No me será muy difícil creer –*dijo después de una larga pausa*– que no estoy delante de un ladrón, bandolero, o asesino. Bien veo por su lenguaje que no pertenece usted a esa pobre clase plebeya de la cual salen todos los malvados (...). (*Un voluntario realista*, capítulo 20)

Finalmente, la evolución de Galdós a través de la frecuencia y el uso de distintas estrategias de representación del discurso también ha sido analizada utilizando un enfoque de estilística de corpus (Nieto Caballero 2019d). Gracias al procesamiento de las novelas del autor canario con un *software* de concordancias, en este análisis se muestra una opción de análisis mediante el uso de la forma verbal *dijo* que permite identificar aspectos estilísticos relevantes de la producción del autor, así como calibrarlos a lo largo de su trayectoria. Este análisis permite, por ejemplo, distinguir una fase inicial en la producción de Galdós bien diferenciada del resto de su trayectoria, al menos en lo que a representación del discurso verbal se refiere. En esta fase inicial el autor utiliza la forma *dijo*, de media, aproximadamente el doble (0,37 %) que en el resto de sus obras (0,19 %). La distinción entre ambos estadios de la producción del autor canario la marca *La desheredada*. La crítica ya se había referido a esta obra como el texto que marca un cambio de paradigma en la técnica narrativa de Galdós, ya que es considerada por muchos la primera novela naturalista. Gracias a una metodología de corpus, este cambio de paradigma puede calibrarse con un alto grado de precisión e identificar cómo el autor comienza a utilizar técnicas narrativas como el monólogo interior, el estilo indirecto libre o el multiperspectivismo, entre otras. Este estilo, que se articula en gran medida en torno al plano psicológico de los personajes, supone un cambio con respecto a la etapa inicial y se traduce en una pérdida de protagonismo de la voz del narrador. La metodología de corpus como la que se emplea en este estudio permite explicar, con la precisión que ofrecen los datos, el cambio de estilo que algunos críticos literarios ya habían vislumbrado con buen criterio en el pasado.

Sin duda, este libro sigue la estela marcada por estos últimos trabajos que acabamos de mencionar más que la de los multidisciplinares apuntados más arriba sobre traducción (Ruano San Segundo 2015) e intertextualidad (Nieto Caballero 2019a). Sin embargo, en este libro lo hacemos desde una perspectiva concreta. Así, en el análisis que planteamos nos ocuparemos de cuestiones

relacionadas fundamentalmente con la creación de los mundos textuales, con el fin de demostrar cómo los universos ficticios que el autor nos plantea son el resultado de la utilización hábitos estilísticos hasta ahora desapercibidos en la exégesis de su obra. Gracias a un enfoque de corpus podremos calibrar con precisión la sistematicidad de estos hábitos y su relevancia estilística. El hecho de centrarnos en la creación de los mundos textuales no es casualidad, pues se trata de uno de los puntos de partida de análisis más habituales de los estudios de estilística de corpus, como se explica a continuación.

3.3. La dimensión exegética de la estilística de corpus

El objetivo de un análisis de estilística de corpus es, ante todo, explicar el porqué de un fenómeno lingüístico desde un punto de vista literario. Esta fundamentación teórica sitúa a la estilística de corpus en el marco de los estudios explicativos (*explanatory*) –y no en los descriptivos (*descriptive*)– a los que Leech (2008) se refiere cuando establece sus dos modelos de estilística. Del mismo modo, esta fundamentación teórica también establece puntos de partida de análisis muy concretos, pues, además de la producción de un autor, el interés de un estudio de estilística de corpus puede residir en un solo texto o, por qué no, en una palabra o segmento concreto –la fórmula *dijo abrazando(le)(se)(me)* comentada en el apartado 3.2.2 en el estudio de Nieto Caballero (2018), por ejemplo–. Cabe destacar, sin embargo, que saber qué queremos analizar dentro de la producción de un autor (o en una de sus obras) o la manera de enfocarlo no siempre es una tarea sencilla, pues, como acertadamente apunta Wales (2001, 237), «language is literary not in a special sense, but only in the sense that it belongs to a work regarded generically as literature, as opposed to a newspaper or recipe». Un enfoque de estilística de corpus puede ayudarnos a acotar el tipo de análisis que queremos llevar a cabo, pues es capaz de detectar aspectos relevantes desde un punto de vista lingüístico que pueden comportar un ejercicio de *literariedad* (*literariness*) (Carter 2004, 69) susceptible de análisis. En este sentido, conviene mencionar dos aspectos clave de los estudios de estilística de corpus que nos ayudarán a comprender su dimensión exegética: la comparación y el concepto de desviación lingüística.

La comparación, de un lado, constituye una de las bases metodológicas de los estudios de estilística de corpus. Sea cual sea la masa de texto que se analice –desde la producción de un autor hasta el uso de una construcción concreta, como mencionábamos hace un momento–, esta se compara con otra

masa de texto similar en un corpus de referencia. Esta comparación juega un papel esencial en el análisis que se realiza, pues no solo se utiliza para calibrar la presencia de un fenómeno lingüístico en un corpus (el de estudio) frente a otro (el de referencia) para calibrar su representatividad –después de todo, describir el estilo de un texto no es sino analizar los rasgos que lo hacen distinto de otros–, sino que se convierte en un recurso con el que poner a prueba cuestiones enraizadas en teorías literarias (cf. Semino y Short 2004; Toolan 2009).

De otro lado, la desviación lingüística (en inglés, *foregrounding*) tiene que ver con la desviación de la norma como elemento susceptible de análisis por su relación con la representatividad literaria. Se trata de un componente esencial para entender cómo se construyen las metodologías de corpus. Además de ser uno de los aspectos sobre los que tradicionalmente se han construido las interpretaciones de textos literarios (cf. Culpeper 2001, 129 y ss.), en los estudios de estilística de corpus nos sirve para medir la literariedad a la que nos referíamos más arriba. Por definición, la desviación lingüística o *foregrounding* se relaciona directamente con la «unexpectedness, unusualness, and uniqueness» (Mukarovskiy 1970, 53-54), elementos todos ellos susceptibles de análisis en el plano literario. Además, cabe destacar que un autor no tiene por qué ser consciente de esa desviación (Short 1996, 16). En esta línea, las metodologías de corpus resultan enormemente útiles frente a enfoques tradicionales. Así, aunque es cierto que un enfoque de corpus «cannot provide direct insights into the process of understanding and interpreting a text», sus metodologías «can reveal patterns of language that speakers of a language may not be aware of» (Mahlberg 2013, 11). Y eso incluye al autor de una obra literaria, naturalmente. Dicho de otro modo, un estudio de estilística de corpus nos puede ayudar a detectar casos de desviación lingüística que ayuden a identificar ejemplos de literariedad en un texto, que resulten significativos desde un punto de vista estilístico para la interpretación de dicho texto (van Peer 1986).

Sobre el concepto de desviación lingüística se erigen dos de los planos fundamentales de los análisis de estilística de corpus: la caracterización de los personajes que pueblan los universos ficticios de las historias y la creación de los mundos textuales. El concepto de caracterización tiene que ver con «how we form impressions of characters in our minds –not just characters themselves or their personalities–» (Culpeper 2001, 2). La relación del estudio de la caracterización con la estilística de corpus es fácil de intuir: un enfoque de corpus nos puede ayudar a identificar patrones de los que *a priori* no somos conscientes como lectores (o incluso como estudiosos de un texto) pero

que forman parte del conjunto de mecanismos literarios empleados por un autor para construir a esos personajes, que constituyen la base textual sobre la que realizamos abstracciones que nos permiten transformar ese texto en criaturas concretas dentro de los universos ficticios (véase Nieto Caballero y Ruano San Segundo 2020, 55-58). Este es uno de los puntos de partida más habituales de los estudios de estilística de corpus. El otro tiene que ver con la creación de mundos textuales, del que nos ocupamos por separado en el siguiente apartado por ser un pilar fundamental del bloque analítico de este libro (capítulos 4, 5 y 6).

3.3.1. La creación de mundos textuales

Los mundos textuales se definen como el conjunto de «mental representations constructed in the process of discourse comprehension» (Mahlberg 2013, 34). La estilística de corpus no es la disciplina de estudio que los analiza de manera específica –de ello se ocupa la teoría de los mundos textuales (*Text-World Theory*) (Werth 1999; Gavins 2007)– pero sus características (textuales) los convierten en el marco sobre el que suelen plantearse numerosos estudios de este campo. Este libro no es una excepción. Los mundos textuales –a los que también nos referiremos como universos ficticios– definen las circunstancias físicas y el contexto social que hacen posible la existencia de los personajes que pueblan la historia. Desde un punto de vista textual, los universos ficticios se configuran mediante la combinación de bloques textuales que se materializan en funciones literarias determinadas. Aunque pueda (y deba) resultar una obviedad incidir en ello, conviene mencionar que un mundo textual no existe fuera del texto literario, incluso aunque represente una realidad que sí exista (una ciudad, por ejemplo). En otras palabras, aunque la historia de una novela transcurra en una ciudad concreta (la Barcelona de Zafón, por ejemplo), la representación de esta es fruto de una construcción literaria que solo existe en el plano textual, al igual que el resto de detalles que hay en ella (los personajes que pueblan ese mundo textual, por ejemplo). Si todo ese mundo textual existe únicamente en el plano literario, parece claro que su construcción dependerá ante todo de las elecciones del autor para darle forma en el plano textual. Es por ello que todos los segmentos de texto empleados para configurar los mundos textuales son susceptibles de análisis, pues, como apunta Page, son parte de un texto finito y, por tanto, potencialmente relevantes desde un punto de vista estilístico:

Detail in a work of fiction, whether of action, description or speech, and however apparently fortuitous or excessive, can hardly be dismissed as irrelevant, since it belongs to the strictly finite amount of material laid at our disposal by the writer, as distinct from the unselective and virtually unlimited offering made by «reality» (Page 1973, 2).

En general, los estudios de estilística (Fowler 1986; Leech 1969, 1985; Leech y Short 2007 [1981]; Semino 1997; Short 1996; Simpson 1993, 1996; Toolan 1988, entre otros) comparten una suerte de objetivo común independientemente de cuál sea el objetivo específico que plantean, pues de un modo u otro todos analizan textos con el fin de «arrive at a detailed account of how readers understand particular texts in the ways they do» (Short y Semino 2008, 117). La estilística de corpus tiene una motivación teórica similar, con el matiz de que las metodologías de estudio permiten identificar patrones estilísticamente relevantes que tradicionalmente han pasado desapercibidos en el análisis de esos mismos textos. En el caso de los mundos textuales, la sistematicidad propia de las metodologías de corpus permite identificar hábitos literarios que pueden resultar relevantes en la construcción de los universos ficticios y tienen una incidencia directa en cómo los percibimos. Dos conceptos son especialmente significativos en este sentido: los bloques textuales (*textual building blocks*) (Mahlberg 2013, 26)² y las funciones textuales locales (*local textual functions*) (Mahlberg 2007a, 4). Los bloques textuales son unidades lingüísticas (pueden ser palabras o segmentos de textos concretos) que contribuyen a dar forma a la realidad literaria que se nos presenta, mientras que las funciones textuales locales tienen que ver con el valor de los mencionados bloques textuales en un corpus de estudio concreto –la función de las *calles* como elemento que ayuda a configurar el espacio en la producción narrativa de Galdós, aspecto del que nos ocupamos en el capítulo 6, por ejemplo–. Las características de las metodologías propias de los enfoques de corpus permiten localizar tanto bloques textuales como sus funciones textuales locales, lo que hace posible identificar hábitos estilísticos que tradicionalmente han pasado desapercibidos en la exégesis de un autor pero que atesoran un valor literario claro. Esa es la razón por la que la creación de los mundos textuales constituye un punto de partida habitual en los estudios de estilística de corpus, como ocurre en este libro.

² Los bloques textuales (*textual building blocks*) también reciben otros nombres en la literatura científica en inglés como *basic building-blocks* o *world-building elements* (Gavins 2007, 36).

3.3.2. El peligro de la simplificación

Como en cualquier disciplina, un análisis de estilística de corpus ha de estar debidamente motivado. Esto es, la disponibilidad de herramientas y su capacidad para localizar datos que no podrían identificarse con una lectura atenta no deben ser las únicas razones que guíen un análisis estilístico en el que se adopte una metodología de corpus. De hecho, ni siquiera deberíamos considerarlo un análisis. Incidimos en esto porque, en ocasiones, la accesibilidad de los textos en formato electrónico y la posibilidad de procesarlos con un *software* parecen equipararse a la realización de un análisis estilístico. Sin embargo, como señala Mahlberg (2014, 388-389),

[r]unning a concordance or generating key words is not in itself a useful research method if it is not applied to address a particular research question. The application of corpus procedures without searching for theoretically grounded links to interpretative concerns bears the danger of un-insightful and naive observations on a text.

Este es un problema habitual de quienes se acercan por primera vez a la estilística de corpus. Efectivamente, las metodologías invitan a presentar una gran cantidad de información. Y dado que esa información no es localizable con una lectura de los textos, resulta tentador presentar los resultados obtenidos como si fueran un análisis. Sin embargo, que una palabra sea más frecuente comparativamente en la obra de un autor o que su uso se concentre en una época determinada no es en sí mismo un análisis estilístico, por citar un par de ejemplos fáciles de entender. El análisis estilístico debe tener una motivación teórica, con un punto de partida y unas tesis que deben establecerse *a priori*. Es decir, los datos deben ser el material que nos permita realizar una interpretación cabal en combinación con la literatura científica sobre un asunto. Ho (2011, 11) lo sintetiza muy bien cuando dice que si un investigador «is unable to incorporate or weave his/her quantifications into a synthetic discussion of literature, the findings will always remain cold numbers, alien to the field of the humanities». En definitiva, un análisis estilístico que adopte un enfoque de corpus debe estar debidamente motivado y construido sobre un marco teórico bien definido. La simple identificación de datos (aunque puedan resultar inéditos en la dimensión exegética de un autor) no constituye, por sí misma, un análisis de estilística de corpus.

Además, cabe destacar que, aunque a veces exista una clara motivación teórica y un marco teórico bien definido, debemos ser igualmente conscientes de que «[n]ot every research question can be answered with such methods» (Mahlberg 2016, 153), pues no todos los análisis estilísticos se adaptan a las características propias de un enfoque de corpus. Normalmente, el conflicto suele plantearse en relación con el texto –o los textos– que se analizan. O, mejor dicho, con su extensión. Así, un poema no suele aceptar una metodología de corpus para investigar cuestiones de tipo estilístico, salvo que el análisis se construya en torno a la comparación del poema con un corpus de referencia y esté debidamente motivado –analizar la prosodia semántica de alguna palabra o construcción empleada en el poema, por ejemplo–. Incluso la prosa narrativa, que *a priori* resulta ideal para implementar metodologías de corpus, puede plantear dificultades. Como señala Mahlberg (2014, 387), por ejemplo,

[a] short story may not yield a sufficient number of 5-word clusters for a useful analysis, or a word that appears interesting in a text extract from a novel may be insufficiently frequent to show patterns in the form of a concordance. Even if there were a reasonable number of key words for a text, the analysis of these key words might not provide observations that have much to contribute to the literary stylistic analysis.

En suma, para adoptar un enfoque de estilística de corpus es necesario que se den ciertas condiciones que favorezcan la implementación de una metodología de estas características. Consideramos pertinente detenernos en esta suerte de nota de precaución dentro de este apartado sobre la dimensión exegética de la estilística de corpus porque no todos los textos (ni todos los análisis estilísticos) son igual de susceptibles al empleo de metodologías de corpus. En el caso de este libro, el estudio de la obra narrativa de Pérez Galdós (6,5 millones de palabras aproximadamente) encuentra en la estilística de corpus un enfoque idóneo para procesar tal cantidad de texto. De hecho, esta vasta extensión es, en sí misma, una motivación para el análisis, pues la cuantificación –y el posterior análisis– de determinados hábitos estilísticos que se repiten a lo largo de sus novelas resulta prácticamente imposible de identificar y de relacionar con la literatura científica disponible mediante una lectura atenta de los textos.

3.4. Creación de un corpus

En este apartado, por último, nos ocupamos de los principios que deben guiar la compilación de un corpus. Para ello estableceremos una distinción. En primer lugar, nos ocuparemos de las características específicas que han de guiar la compilación de un corpus de estudio (apartado 3.4.1). Además de detallar los aspectos más importantes desde un punto de vista teórico, también explicaremos qué textos forman nuestro corpus de estudio de la producción narrativa de Pérez Galdós. En segundo lugar, nos ocuparemos de las características más importantes de los corpus de referencia. Igualmente, además de explicar los aspectos más importantes que han de guiar la elaboración de este tipo de corpus, detallaremos qué textos hemos incluido en nuestro corpus de referencia de novela decimonónica española (apartado 3.4.2) que utilizaremos como base de comparación en nuestro análisis. Antes de ello, sin embargo, cabe mencionar que los principios que rigen la construcción de un corpus en los trabajos de estilística de corpus son los mismos que se aplican, salvo matices de los que nos ocupamos a continuación, en los trabajos de lingüística de corpus en general. Así pues, las muestras de texto deben ser completas, salvo que alguna limitación no lo haga posible (la disponibilidad de los textos objeto de estudio, por ejemplo); la selección de textos debe explicarse, de modo que su pertinencia para el tipo de análisis que se lleve a cabo quede justificada; y si el texto contiene algún etiquetado o anotación concretas, este debe almacenarse por separado, de modo que no sea cuantificado como texto³. Más allá de estas generalidades, que como decíamos resultan de aplicación a la construcción de cualquier corpus, ya sea en estudios de lingüística o de estilística, en la elaboración de los corpus de estudio y de referencia de los trabajos de estilística de corpus se aplican principios que son propios y que conviene abordar con detenimiento, pues resultan decisivos a la hora de definir una base textual que permita un análisis estilístico adecuado.

3.4.1. Características de un corpus de estudio

En cuanto a las características de los corpus de estudio que son propias de los análisis estilísticos, cabe destacar que las muestras de análisis suelen ser

³ Para una información más detallada sobre en qué consiste un etiquetado en los corpus de estilística de corpus en general, véase Nieto Caballero y Ruano San Segundo (2020, 117-122).

menos extensas que en los análisis de lingüística de corpus. La razón para que esto es así parece lógica: el nivel de especificidad de los estudios de estilística de corpus, que como ya hemos dicho, puede estar interesado en textos concretos (una novela, por ejemplo) o incluso en fragmentos de textos, hace que los corpus en ocasiones sean más reducidos de lo habitual, pues deben posibilitar «not just the quantitative work normally associated with corpus linguistics but also the qualitative study of individual texts from the corpus, a type of analysis which is typical of stylistics» (Semino y Short 2004, 201). Para hacer posible la dimensión cualitativa y el grado de concreción analítica propios de los estudios de estilística de corpus, la muestra de texto es habitualmente más específica y de menor tamaño que en un análisis de lingüística de corpus.

Además, la muestra de texto que forme un corpus de estudio debe ser coherente con el tipo de análisis que se quiera llevar a cabo (cf. Semino y Short 2004, 39). En otras palabras, si un autor escribe más de un género (novela y teatro, por ejemplo) y queremos analizar su producción narrativa, nuestro corpus de estudio no deberá incluir ninguna obra dramática, a pesar de que ello supusiera una masa de texto mayor. Hacerlo distorsionaría el análisis que pudiéramos realizar, pues trabajaríamos con resultados que no guardarían relación con el tipo de análisis planteado. En el caso de Galdós del que aquí nos ocupamos, por ejemplo, estamos interesados en analizar aspectos de su producción narrativa. Por lo tanto, nuestro corpus de estudio no contendrá ningún texto correspondiente a su producción teatral, por escasa que esta sea. En otras palabras, y aunque pueda parecer una obviedad incidir en ello, los textos que se incluyan en un corpus de estudio habrán de estar directamente relacionados con la hipótesis que se pretenda investigar.

Finalmente, también podemos mencionar algunas pautas relacionadas con la siempre controvertida cuestión del número de textos que debemos incluir en nuestro corpus para construir una muestra de estudio de forma adecuada, si bien es cierto que no existe una fórmula que se pueda aplicar a todos los casos. En primer lugar, la selección ha de estar guiada por la hipótesis de análisis. Así, si lo que pretendemos es analizar la obra completa de un autor, el corpus debe estar formado, si las circunstancias lo permiten, por toda su producción. En estos casos, naturalmente, aquellos autores con una producción narrativa más vasta (el caso de Galdós) darán como resultado un corpus de estudio más extenso que en el caso de autores con una producción narrativa menor (Clarín, por ejemplo). Por el contrario, si nuestra hipótesis se constru-

ye sobre la obra de distintos autores (en el caso de querer analizar aspectos estilísticos de un movimiento literario, por ejemplo), intentaremos mantener un equilibrio en la representatividad de estos en nuestro corpus. Esta representatividad se puede medir en número de obras o en palabras totales. La segunda opción es la más adecuada, pues la extensión de las novelas puede generar desequilibrios significativos –tres novelas de un autor pueden ser menos extensas que una novela de otro–. De nuevo, en estos casos entrará en juego la disponibilidad de los textos, que influirán en las decisiones que tomemos. En cualquier caso, nuestra selección siempre deberá atender a la hipótesis de partida, de tal suerte que quede demostrado que se trata de la mejor elección y no de una selección de textos que pretenden satisfacer una hipótesis determinada. Precisamente por eso, resulta necesario detenerse a explicar las razones y las decisiones detrás de la elección del corpus de estudio que empleamos en este libro.

La razón principal por la que hemos escogido a Galdós como autor al que analizar en este libro tiene que ver, más allá de las motivaciones estilísticas concretas que iremos desgranando en los capítulos 4, 5 y 6, con que se trata de uno de los novelistas españoles más laureados de siempre –quizá solo por detrás de Cervantes–. Además, es un escritor con una producción narrativa muy extensa, que publicó más de ochenta novelas a lo largo de su vida. Esta prolijidad lo convierte en un autor ideal atendiendo a la dimensión cuantitativa que caracteriza a los enfoques de corpus, pues el procesamiento de sus novelas con las herramientas adecuadas puede hacer que localicemos hábitos estilísticos a lo largo de su trayectoria que no han sido identificados con anterioridad. Se trata, además, de un autor perteneciente a una de las épocas doradas de la novela española: el realismo. Este hecho, que para la construcción del corpus de estudio no tiene mayor trascendencia, sí que resulta importante a la hora de comparar su producción con la de otros autores con los que compartió plana, pues nos permitirá comparar su producción con la de un corpus de referencia y calibrar hasta qué punto los hábitos que identifiquemos pueden ser considerados idiosincrásicos del autor canario.

Sobre las novelas incluidas en el corpus de estudio de Pérez Galdós (al que también nos referiremos a partir de ahora como CorBPG), cabe señalar que han sido descargadas en su totalidad del repositorio digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (s.f.), al que ya nos hemos referido en el apartado 2.2.1. Toda la producción literaria del autor canario se encuentra almacenada en este repositorio. En concreto, para llevar a cabo este análisis hemos seleccionado su obra narrativa, formada por 89 novelas y con una extensión

de aproximadamente seis millones de palabras. En la Tabla 1 se muestra un resumen de las novelas incluidas en CorBPG⁴.

Tabla 1. Resumen de novelas incluidas en CorBPG

Novelas	Palabras
<i>Episodios nacionales</i> . Primera serie	967 310
<i>Episodios nacionales</i> . Segunda serie	640 865
<i>Episodios nacionales</i> . Tercera serie	759 545
<i>Episodios nacionales</i> . Cuarta serie	774 255
<i>Episodios nacionales</i> . Quinta serie	433 611
Novelas serie primera época	683 376
Novelas serie contemporánea	2 184 747
Total palabras	6 443 709

Fuente: elaboración propia.

Los motivos por los que se han escogido sus 89 novelas tienen que ver con el propósito del estudio: dado que en nuestro análisis investigamos hábitos estilísticos de Galdós como novelista, sin duda lo más adecuado parece ser incluir toda su producción narrativa, como se apuntaba en el apartado anterior. Es decir, hemos dejado fuera su (escasa) producción teatral. Para ser lo más coherentes posible, además, hemos optado por no incluir su narrativa breve, por no tratarse de novelas propiamente dichas. Huelga decir que el corpus está formado por novelas completas, que nos ayudará a realizar un análisis más sólido que si hubiéramos escogido una muestra parcial de estas, como hace por ejemplo Irizarry (1997) en el estudio al que hacíamos referencia en el apartado 3.2.1. En definitiva, CorBPG se ajusta a los principios de compilación de un corpus de estudios a los que nos referíamos en el apartado anterior. Esta selección de textos permitirá realizar un análisis cabal del estilo de Galdós como novelista. Como confiamos en ser capaces de demostrar en los siguientes capítulos, aplicar un enfoque de corpus sobre las 89 novelas de Galdós nos ayudará a descubrir aspectos del estilo del autor canario que, o bien han pasado desapercibidos para la crítica, o bien no han podido ser analizados de manera sistemática.

⁴ Para una información detallada de las novelas incluidas en CorBPG véase el Apéndice 1.

3.4.2. Características de un corpus de referencia

Por su parte, los principios que guían la construcción de un corpus de referencia son ligeramente distintos a los que se aplican a la construcción de un corpus de estudio que acabamos de mencionar. Esto se debe a la función que este corpus desempeña en el análisis. Un corpus de referencia es una muestra de texto que nos permite calibrar la representatividad de lo que hemos encontrado en nuestro corpus de estudio mediante una comparación con una serie de textos que, por su naturaleza, admiten un tratamiento similar a los del corpus de estudio. En otras palabras, un corpus de referencia sirve, ante todo, para comparar y dar validez a las conclusiones que se extraen del procesamiento del corpus de estudio. Como ya decíamos en el apartado 3.3, la comparación es un elemento clave en los estudios de estilística de corpus. Es por ello que la compilación de un corpus de referencia constituye un aspecto de importancia cardinal en este tipo de análisis. Su diseño, sin embargo, no sigue unas pautas específicas que se apliquen a cualquier corpus de referencia que queramos construir. De hecho, como admite Culpeper «[t]here is no magic formula» (Culpeper 2002, 15) para seleccionar una muestra de texto adecuada. En la misma línea se expresa Mahlberg (2013, 9), quien asegura que «[f]inding an appropriate general purpose corpus [...] is not a straightforward matter». Lo que sí parece claro es que un mal corpus de referencia puede invalidar las conclusiones que se extraigan de un análisis. Es por ello que si bien no existe una fórmula mágica (por utilizar las palabras de Culpeper) para diseñar un corpus de referencia, sí que podemos una clave que puede ayudarnos a realizar nuestra selección de textos: la representatividad de la muestra de texto.

El concepto de representatividad está estrechamente relacionado con la dimensión cuantitativa propia de los enfoques de corpus en general. En concreto, un corpus de referencia debe ser lo suficientemente representativo (o, si se quiere, extenso) como para admitir una comparación con el corpus de estudio. Biber lo sintetiza muy bien cuando dice que todo corpus de referencia debe diseñarse con el fin de «represent “typical” patterns of use, making it possible to empirically identify distinctive linguistic patterns in the target corpus that depart from those typical patterns» (Biber 2011, 16). En efecto, un corpus de referencia formado por una cantidad de texto escasa difícilmente admitirá una comparación con un corpus de estudio, pues no será una masa de texto representativa. Es cierto que el concepto de representatividad es relativo, pues «corpora cannot provide “absolute” norms, but provide “relative” norms instead» (Mahlberg 2013, 9-10). Sin

embargo, sí que podemos asegurar, sin miedo a equivocarnos, que para que un corpus de referencia sea representativo deberá tener, al menos, una extensión similar a la de nuestro corpus de estudio. De este modo, el corpus de referencia será, al menos teóricamente, una muestra de texto susceptible de arrojar resultados similares a los obtenidos en el corpus de estudio –en términos cuantitativos, lógicamente–. Una muestra de texto representativa garantizará que la comparación a la que sometamos los resultados obtenidos con nuestro corpus de análisis no esté desvirtuada. Y eso, en sí mismo, es un factor clave desde un punto de vista procedimental. En el caso de este libro, hemos intentado respetar la cuestión de la representatividad a la hora de seleccionar los textos de nuestro corpus de referencia.

En concreto, nuestro corpus de referencia (al que en adelante nos referiremos también como CorXIX) se nutre fundamentalmente de novela decimonónica española. Al igual que en el caso de CorBPG, CorXIX está formado por novelas completas. En concreto, nuestro corpus de referencia lo componen 79 novelas de ocho autores canónicos: Pedro Antonio de Alarcón, Vicente Blasco Ibáñez, Leopoldo Alas «Clarín», Luis Coloma, Armando Palacio Valdés, Emilia Pardo Bazán, José María de Pereda y Juan Valera. Estas 79 novelas dan como resultado una masa de texto de más de seis millones de palabras, lo que supone una extensión similar a la de CorBPG. En la Tabla 2 se muestra un resumen de la presencia de cada autor en el corpus⁵.

Tabla 2. Resumen de novelas incluidas en CorXIX

Autor	Núm. novelas incluidas	Palabras
Pedro Antonio de Alarcón	4	186 039
Vicente Blasco Ibáñez	12	1 191 131
Leopoldo Alas «Clarín»	2	399 765
Luis Coloma	7	526 070
Armando Palacio Valdés	4	375 981
Emilia Pardo Bazán	20	1 294 616
José María de Pereda	19	1 550 494
Juan Valera	11	660 769
Total	79	6 184 865

Fuente: elaboración propia.

⁵ Para una información detallada de las novelas incluidas en CorXIX véase el Apéndice 2.

La selección de textos incluidos en CorXIX se ha llevado a cabo teniendo en cuenta la noción de representatividad comentada en el apartado anterior. En efecto, la masa de texto de seis millones de palabras admite, cuantitativamente, una comparación cabal con la masa de texto de CorBPG. Se trata, además, de un corpus formado por (i) obras literarias pertenecientes al género narrativo, (ii) son novelas completas y (iii) fueron publicadas en un espacio de tiempo similar al de las novelas de Galdós, por lo que resulta una selección que cumple con los criterios habituales de compilación de un corpus y admite una comparación con CorBPG también desde un punto de vista cualitativo —la comparación de un fenómeno lingüístico concreto en ambos corpus, por ejemplo—.

Conviene detenerse, aunque sea brevemente, en el claro desequilibrio que se advierte en lo que a la presencia de cada autor en CorXIX (medida en número de palabras) se refiere. Esta presencia desigual de cada autor no tiene que ver con un descuido a la hora de incluir más o menos obras de distintos novelistas en el corpus, sino con el grado de prolijidad de estos. Así, autores como José María Pereda, con una vasta producción, tienen una presencia mayor en el corpus que otros como Clarín, con una reducida producción narrativa. Además, cabe destacar que en el caso de aquellos autores más prolijos (el propio Pereda) se ha llevado a cabo una selección de como mucho veinte títulos de su bibliografía, de tal suerte que las diferencias entre los distintos autores no sean excesivamente acusadas. Además de por cuestiones literarias o de extensión de las novelas, esta selección está directamente influida por la disponibilidad de los textos en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Así, algunas obras de los autores que aparecen en CorXIX no han sido necesariamente descartadas de forma deliberada, sino que no han podido ser integradas en el corpus de referencia por no encontrarse digitalizadas en el repositorio que hemos utilizado (el de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes). En cualquier caso, y dejando a un lado estas (poco relevantes) limitaciones de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, creemos que CorXIX se adapta a la noción de representatividad que debe guiar la construcción de un corpus de referencia, así como a los principios básicos de selección de cualquier corpus en general. Es por ello que este corpus de 79 novelas de ocho autores canónicos constituye, a nuestro juicio, una muestra de texto fiable para poder realizar comparaciones con las que calibrar los resultados obtenidos en nuestro análisis estilístico de la obra narrativa de Galdós.

4. Hábitos estilísticos del primer Galdós: *La Fontana de Oro*

4.1. Introducción

En este capítulo se presenta un estudio sobre los hábitos estilísticos que caracterizan *La Fontana de Oro*, primera novela de Benito Pérez Galdós. En concreto, analizamos las palabras clave en la ópera prima de Galdós en comparación con el resto de novelas de su producción con el fin de detectar hábitos del Galdós más joven. Como se podrá comprobar, uno de los elementos que más descuella en su primera novela con respecto al resto de su producción son los verbos de comunicación (*decir, contestar*, etc.). El uso que Galdós hace de estos verbos en su primera novela es fundamentalmente como parte de la estrategia de representación de discurso de estilo directo, o lo que es lo mismo, para dar voz directamente a los personajes que pueblan su universo ficticio, como se puede advertir en el ejemplo (1). Como se ha demostrado en otros estudios, el uso que Galdós hace de esta estrategia de representación del discurso está muy extendido en la primera mitad de su producción (cf. Nieto Caballero 2019d), para luego atenuarse paulatinamente a favor de otras estrategias por las que goza de gran reconocimiento desde un punto de vista literario, como el estilo indirecto libre o el monólogo interior (cf. Gullón 1960; Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres 1983, 795; Andreu 1989). En el caso de su ópera prima, sin embargo, el estilo directo comporta un hábito estilístico especialmente destacado con respecto al resto de su producción. Además de calibrar de manera precisa la presencia de estilo directo en *La Fontana de Oro* con respecto al resto de su producción narrativa, en este capítulo analizamos el uso que Galdós hace de esta estrategia. En lugar de centrarnos, como ha solido hacer la crítica especializada, en el habla de los personajes – algunos de los aspectos más celebrados del uso del estilo directo en Galdós se encuentran en el parlamento mismo de sus personajes, como las muletillas

<https://dx.doi.org/10.5209/ling.004.04>

Humanidades digitales y análisis estilístico: la lengua de Benito Pérez Galdós. Pablo Ruano San Segundo y Guadalupe Nieto Caballero. © Ediciones Complutense, 2025.

que sirven para caracterizarlos («en toda la extensión de la palabra» de doña Lupe en *Fortunata y Jacinta*, por ejemplo)–, el análisis girará en torno a cómo Galdós utiliza a la figura del narrador para introducir las palabras de los personajes a través de las proposiciones proyectoras¹. Como se explicará, además de para darles voz, Galdós también se apoya en el narrador para crear efectos literarios concretos, como la definición del plano psicológico de los personajes, el efecto de simultaneidad entre el habla y el lenguaje gestual de estos o la sensación de tensión con pausas narradas retrospectivamente.

- (1) –Señora –dijo Clara, poniéndose de rodillas junto al lecho y estrechándole las manos a la devota–. Señora, usted me defenderá; usted que es tan buena, que es una santa; usted que ya me defendió otra vez. ¿No es verdad que usted sabe que yo soy inocente? Dígalo usted: me están calumniando. ¿Qué va a ser de mí si usted no me defiende? (*La Fontana de Oro*, capítulo 35).

El capítulo se organiza como sigue. En primer lugar, explicamos qué es una palabra clave en el ámbito de los estudios de corpus, para posteriormente detallar la metodología de estudio empleada para localizarlas tanto en *La Fontana de Oro* como en otras novelas representativas del autor canario pertenecientes a distintas épocas: *Marianela* (publicada en 1878), *El doctor Centeno* (publicada en 1883), *Fortunata y Jacinta* (publicada en 1886) y *Misericordia* (publicada en 1897) (apartado 4.2). A continuación, mostramos los resultados obtenidos (apartado 4.3), ofreciendo una breve explicación que contextualice el análisis que presentamos en el apartado 4.4. Este análisis se articula en torno a tres bloques. Primero analizamos los hábitos estilísticos de Galdós según su relación con la historia en el plano psicológico (apartado 4.4.1), luego con el plano físico (apartado 4.4.2) y finalmente con el plano discursivo (apartado 4.4.3). El capítulo finaliza con una breve reflexión en torno a los principales resultados obtenidos y su relación con aspectos propios del estilo de Galdós tradicionalmente desapercibidos en valoraciones de su primera novela (apartado 4.5).

¹ Siguiendo la nomenclatura propia de la gramática sistémica funcional, en este trabajo se utilizan los conceptos de proposición proyectora y proposición proyectada (Halliday 2004, 445) para referirse a la voz del narrador y a las palabras de los personajes respectivamente.

4.2. Metodología para la localización de palabras clave

4.2.1. Qué es una palabra clave

Como acabamos de apuntar, nuestro análisis de *La Fontana de Oro* se articula en torno a las palabras clave de la novela. En los estudios de corpus en general, una palabra clave es un término empleado en un texto con una frecuencia que resulta estadísticamente significativa en comparación con su frecuencia en un corpus de referencia. La fórmula empleada para definir qué es estadísticamente significativo depende del programa que utilicemos para procesar nuestros textos. WordSmith Tools (Scott 2016), el *software* más empleado en los estudios de estilística de corpus (Archer 2007, 249), utiliza el test de *log-likelihood* (*log likelihood test*) de Dunning (1993). Se trata de un algoritmo para calcular probabilidad en el ámbito de la estadística. En el caso de los estudios de corpus, se emplea para asignar un índice de representatividad a cada palabra de un texto –o corpus de textos– en función de su frecuencia. Cuanto más significativa es estadísticamente, mayor es su índice de representatividad en relación con el resto de palabras². Analizar las palabras clave que identifica un *software* gracias a este algoritmo «can reveal significant lexical and grammatical patterns without reliance on speculations about what the relevant dimensions are» (Culpeper 2002, 12). En otras palabras, podemos identificar, sin interferencia (por ejemplo, de nuestro conocimiento previo del texto), cuáles son los elementos más significativos de un texto. Y ese puede ser un buen punto de partida para analizar rasgos idiosincrásicos del trabajo que reflejen hábitos estilísticos del autor.

4.2.2. Localización de palabras clave en *La Fontana de Oro*

Para localizar las palabras clave de un texto, este debe compararse con un corpus de referencia. Para realizar un análisis cabal de *La Fontana de Oro*, nuestro estudio de la obra se lleva a cabo en comparación con el resto de novelas de Galdós (véase apéndice). En cuanto a la herramienta empleada para

² Para una información más detallada al respecto de este algoritmo desde un punto de vista técnico, se recomienda consultar, además del trabajo de Dunning (1993), los estudios de Rayson y Garside (2010) y Oakes (1998, 172), así como el manual de usuario de WordSmith (Scott 2013).

procesar los textos, hemos utilizado WordSmith Tools (Scott 2016). Además de ser la herramienta más popular en los estudios de estilística de corpus, como acabamos de apuntar, la eficacia de WordSmith para llevar a cabo un análisis como el que aquí se presenta queda patente en trabajos de corte similar que también emplean esta herramienta (cf. Culpeper 2002; Scott y Tribble 2006; o Fischer-Starcke 2009, entre otros). Desde un punto de vista metodológico, además, WordSmith cuenta con una opción de análisis para localizar palabras clave y medir su representatividad (opción *Keywords*).

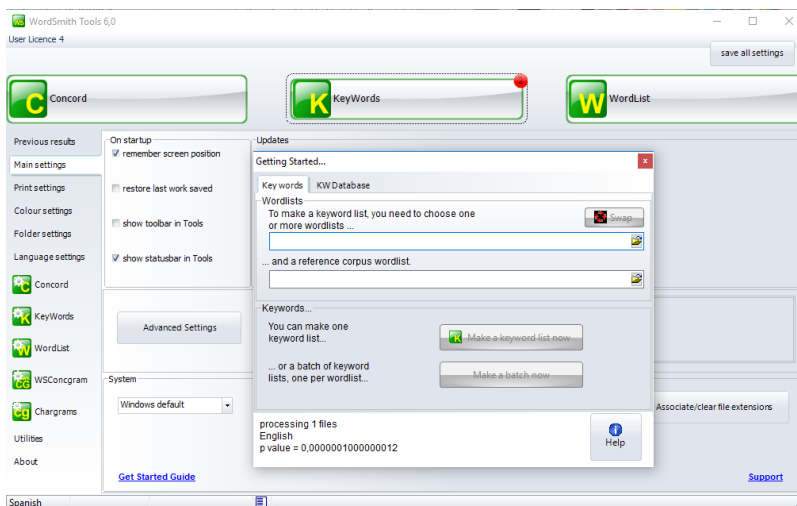


Figura 6. Captura de pantalla de la interfaz de WordSmith Tools. Fuente: elaboración propia.

Para localizar las palabras clave de *La Fontana de Oro*, primero debemos crear dos listas de palabras (opción *Wordlist*)³, de cuya información se sirve la opción *Keywords* para calibrar la representatividad de cada palabra. En nuestro caso, hemos creado una lista de palabras con *La Fontana de Oro* y otra con el resto de novelas de Galdós. En la Figura 6 se muestra la interfaz del programa. En el primer cajón cargamos la lista de palabras del texto que queremos analizar –en nuestro caso *La Fontana de Oro*– y en el segundo el texto

³ Por una cuestión de concreción metodológica, no nos detendremos a explicar cómo se crea una lista de palabras. Aunque resulte un proceso sencillo para aquellos con nociones de metodologías de corpus, para conocer el procedimiento con el que crear listas de palabras con WordSmith, recomendamos consultar el manual de usuario de la herramienta (Scott 2013).

con el que queremos compararlo –el resto de novelas de Galdós–. Luego solo hay que generar la lista de palabras clave (opción *Make a keyword list now*). Al procesar ambas listas de palabras, WordSmith es capaz de identificar en la de menor tamaño (en nuestro caso la lista de palabras de *La Fontana de Oro*) aquellos elementos que se utilizan comparativamente más que en la lista de palabras de nuestro corpus de referencia.

Una vez procesadas ambas listas, WordSmith nos ofrece una lista de palabras clave. Los resultados se ordenan, por defecto, según su representatividad (*keyness*), de manera que podemos comprobar fácilmente cuáles son los elementos que más descuellan en el texto que pretendemos analizar. Los resultados obtenidos en *La Fontana de Oro* se muestran a continuación

4.3. Resultados

En la Figura 7 se muestra una captura de pantalla de las veinticinco palabras con mayor índice de representatividad obtenidas al comparar *La Fontana de Oro* con el resto de la producción narrativa de Galdós.

N	Key word	Freq	%	Texts	RC. Freq	RC. %	Keyness	P
1	LÁZARO	404	0,32	1	27		2.981,39	0,0000000000
2	CLARA	396	0,31	1	339		2.117,98	0,0000000000
3	ELÍAS	199	0,16	1	15		1.459,08	0,0000000000
4	SALOMÉ	127	0,10	1	49		793,81	0,0000000000
5	COLETILLA	104	0,08	1	5		778,55	0,0000000000
6	BOZMEDIANO	91	0,07	1	1		705,57	0,0000000000
7	USTED	937	0,75	1	18.169	0,29	618,60	0,0000000000
8	DEVOTA	92	0,07	1	32		584,08	0,0000000000
9	PAULITA	69	0,05	1	3		518,49	0,0000000000
10	FONTANA	73	0,06	1	12		506,08	0,0000000000
11	DOCTRINO	62	0,05	1	3		464,00	0,0000000000
12	PASCUALA	44	0,03	1	2		330,08	0,0000000000
13	PAZ	171	0,14	1	1.395	0,02	321,51	0,0000000000
14	CLUB	56	0,04	1	42		308,75	0,0000000000
15	JOVEN	212	0,17	1	2.325	0,04	302,83	0,0000000000
16	DIJO	657	0,52	1	15.913	0,25	272,18	0,0000000000
17	CARRASCOSA	41	0,03	1	13		263,73	0,0000000000
18	CALLEJA	49	0,04	1	55		244,16	0,0000000000
19	PINILLA	25	0,02	1	0		196,84	0,0000000000
20	LEONCIA	25	0,02	1	0		196,84	0,0000000000
21	ATECA	26	0,02	1	4		181,32	0,0000000000
22	CLAUDIO	32	0,03	1	27		171,66	0,0000000000
23	REALISTA	37	0,03	1	59		165,66	0,0000000000
24	CONTINUÓ	70	0,06	1	428		163,69	0,0000000000
25	CONTESTÓ	104	0,08	1	1.052	0,02	161,08	0,0000000000

Figura 7. Captura de pantalla de palabras clave de *La Fontana de Oro*. Fuente: elaboración propia.

Como ocurre en los estudios de palabras clave llevados a cabo sobre textos novelescos, los elementos con mayor índice de representatividad «tend to be proper names» (Mahlberg 2014, 384). Efectivamente, la mayor parte de los ejemplos son nombres de personajes, protagonistas de la historia que rara vez coinciden con el nombre de personajes de otras novelas. Más allá de esta evidente observación, sin embargo, una lista de palabras clave también revela la presencia destacada de elementos que no seríamos capaces de anticipar con una lectura atenta de la novela. En el caso de *La Fontana de Oro*, si dejamos a un lado los nombres propios, observamos elementos con una clara relevancia estadística en la narración: los verbos de comunicación. Como se puede advertir en la imagen, hasta tres verbos de comunicación aparecen entre las veinticinco palabras clave con mayor índice de representatividad de la novela: *dijo* (decimosexta posición), *continuó* (vigésimocuarta posición) y *contestó* (vigésimoquinta posición). El verbo *decir* es el ejemplo más claro. En concreto, Galdós recurre a *dijo*, comparativamente, más del doble en *La Fontana de Oro* que en el resto de sus novelas, pues los 657 ejemplos detectados (frecuencia absoluta) corresponden a un 0,52 % total de las palabras de la novela (frecuencia relativa), mientras que los 15913 localizados en el resto de novelas corresponden a un 0,25 %. Esta diferencia se expresa en un índice de representatividad en *La Fontana de Oro* de 172,18.

Para reforzar la relevancia estadística de estos verbos en la primera novela de Galdós, hemos hecho la misma operación con otras cuatro novelas de referencia de su producción pertenecientes a distintas épocas: *Marianela* (publicada en 1878), *El doctor Centeno* (publicada en 1883), *Fortunata y Jacinta* (publicada en 1886) y *Misericordia* (publicada en 1897). La lista de palabras clave de cada una de estas novelas ha sido obtenida comparando la novela en cuestión con el resto de novelas de Galdós que se detallan en el apéndice –incluyendo *La Fontana de Oro*. En la Tabla 3 se muestran los resultados obtenidos con en cada caso. Al lado de cada palabra se muestra el índice de representatividad (IR) de cada palabra.

Tabla 3. Palabras clave en *Marianela*, *El Doctor Centeno*, *Fortunata y Jacinta* y *Misericordia*

N	<i>Marianela</i>		<i>El doctor Centeno</i>		<i>Fortunata y Jacinta</i>		<i>Misericordia</i>	
	Palabra	IR	Palabra	IR	Palabra	IR	Palabra	IR
1	NELA	3.255,81	FELIPE	2.512,62	FORTUNATA	4.477,44	BENINA	2.638,88
2	TEODORO	1.023,45	ALEJANDRO	1.292,08	JACINTA	2.794,34	NINA	971,97
3	FLORENTINA	941,69	MIQUIS	822,03	LUPE	2.446,05	FRASQUITO	918,21

4	GOLFÍN	848,92	CIENFUEGOS	806,97	MAXI	1.670,93	ALMUDENA	916,64
5	ALDEACORBA	357,78	POLERÓ	637,60	RUBÍN	1.609,41	PACA	751,36
6	PENÁGUILAS	357,78	PEDRO	465,88	MAXIMILIANO	1.561,73	PONTE	747,83
7	PABLO	344,79	CENTENO	461,90	GUILLERMINA	1.547,48	ROMUALDO	614,82
8	CELIPÍN	328,77	CIRILA	365,06	BARBARITA	1.070,48	OBDULIA	537,87
9	SOFÍA	324,92	AMO	344,57	ARRIBAABAJO	993,36	JULIANA	430,07
10	MINAS	262,03	ARIAS	342,92	LE	953,54	FRANCISCA	321,81
11	CIEGO	259,75	RUIZ	304,90	MAURICIA	757,17	CIEGO	250,65
12	CHOTO	256,08	FLORENCIO	291,26	BALLESTER	735,97	SEÑORA	242,17
13	MARIANELA	251,40	TIÍTA	257,34	ESTUPIÑÁ	643,85	ANCIANA	214,14
14	SEÑANA	222,40	POLO	250,15	FELJOO	631,33	MIGO	199,88
15	SOCARTES	220,62	CLAUDIA	200,87	PAPITOS	611,68	ZAPATA	194,20
16	LILI	203,06	IDO	190,34	TÍA	582,36	DOÑA	191,58
17	TRASCAVA	145,04	VIRGINIA	190,10	DELFIN	507,56	AMRI	190,90
18	SEÑORITA	132,26	CARNIOLA	177,55	SE	476,35	MORDEJAI	182,22
19	CÓRCHOLIS	123,34	ARISTO	161,38	IZQUIERDO	467,77	MOCHA	156,95
20	DOCTOR	119,61	LE	157,32	DOÑA	462,63	MOCHAS	138,83
21	PIEDRA	113,28	DOCTOR	156,89	SANTA	457,45	CEDRÓN	138,83
22	CENTENO	90,84	ERA	138,75	EVARISTO	446,68	QUIERER	138,83
23	TÚ	77,38	ARISTÓTELES	136,12	PLÁCIDO	411,03	BURLADA	132,24
24	MARIUCA	77,35	ZALAMERO	132,36	MORENO	390,05	MARROQUÍ	132,03
25	VIRGEN	77,13	MARCELINA	131,19	BALDOMERO	370,23	BUNITO	130,16

Fuente: elaboración propia.

Nuevamente, los nombres propios son los elementos que dominan las palabras clave de cada novela, siendo el protagonista de la historia el que ocupa la primera posición: Nela en *Marianela*, Felipe (Centeno) en *El doctor Centeno*, Fortunata en *Fortunata y Jacinta* y Benina en *Misericordia*. Sin embargo, a diferencia de lo que ocurre en la lista de palabras clave localizadas en *La Fontana de Oro*, ninguno de los veinticinco elementos con mayor índice de representatividad de cada novela son verbos de habla. Este hecho, sin duda, refuerza la relevancia de estas formas verbales en *La Fontana de Oro*, que aparecen ante nosotros como un hábito del Galdós más joven. A continuación, analizamos el uso que el autor canario hace de estos verbos en su ópera prima, pues, además de destacar desde un punto de vista estadístico, en su utilización se advierten patrones estilísticamente relevantes en el plano literario.

4.4. Análisis

Por encima de todo, Galdós utiliza los verbos de habla como parte de la estructura de estilo directo, como se ha adelantado en la introducción. En concreto, de los 826 ejemplos de *dijo* (652), *continuó* (70) y *contestó* (104), hasta 741 –599 ejemplos de *dijo*, 58 de *continuó* y 84 de *contestó*– se utilizan para introducir las palabras de personajes con esta estrategia. Además de reforzar la prominencia del estilo directo en la primera época de Galdós antes de dejar paso a otras estrategias como el estilo indirecto libre o el monólogo interior para introducir el discurso –verbal y también mental– de sus personajes (cf. Nieto Caballero 2019d), esta frecuencia revela un uso especialmente destacado en su primera novela con respecto al resto de sus trabajos. En el uso que Galdós hace de esta estrategia, además, hemos identificado patrones que descubren hábitos estilísticos claros. Estos pueden agruparse en tres dimensiones bien diferenciadas, que analizaremos por separado. En primer lugar, veremos cómo Galdós recurre a la voz del narrador en momentos dialógicos para construir el plano psicológico de sus personajes (apartado 4.4.1); también veremos cómo combina las voces de los personajes con detalles de su lenguaje corporal para construir su universo ficticio (apartado 4.4.2); y, por último, veremos como este hábito también tiene una repercusión estilística en el plano discursivo a la hora de narrar los silencios de los personajes (apartado 4.4.3).

4.4.1. Dimensión psicológica

En primer lugar, Galdós recurre de forma repetida a proposiciones proyectoras que contienen los verbos de habla *dijo*, *continuó* y *contestó* para definir la dimensión psicológica de sus personajes. Así, además de introducir discurso, estas proposiciones comportan un importante recurso de caracterización. Como se sabe, en el género novelesco los narradores suelen utilizar verbos neutrales acompañados de elementos como adjetivos, adverbios o sintagmas preposicionales para «mark either manner or attitude» (Caldas-Coulthard 1988, 167) y este tipo de información puede ser relevante en términos de caracterización a través de la evaluación del acto de habla que se representa (Hunston y Thomson 2000). Aunque Galdós es conocido por abordar la dimensión psicológica de sus personajes mediante el monólogo interior o el estilo indirecto libre (cf. Gullón 1960; Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáce-

res 1983, 795; Andreu 1989), en su primera novela el hábito de acompañar los verbos de comunicación de elementos de distinta naturaleza comporta un recurso caracterizador de primer orden. El de Clara es, tal vez, el caso más representativo. Gracias a la concordancia *dijo/continuó/contestó Clara*, por ejemplo, podemos identificar, en una sola lista, todos los usos de estos tres verbos que se asocian con este personaje, como se puede observar en la figura 8. La identificación de todos los ejemplos en una lista permite que hagamos una lectura vertical de los ejemplos (Tognini-Bonelli 2001, 18), de la que emergen patrones que contribuyen a perfilar el plano mental del personaje.

Figura 8. Captura de pantalla de la concordancia *dijo/contestó/continuó Clara*

N	Concordancia	Word #	Sent #
18	de todas las calles. ¿Sabe usted leer?». -Sí, señor -dijo Clara. -280- -Pues cuando usted vea un letrado	88.884	5.594
19	señor don Elias es un poco estrecho?». -¿Estrecho? -dijo Clara, afectando indiferencia-. No: para un	45.042	2.639
20	-. ¿Pero cómo va usted a salir con esos alborotos? -dijo Clara con temor-. No nos deje usted solas:	121.743	7.613
21	Venga usted. -No puedo detenerme, señor caballero -dijo Clara con mucho miedo-. Dígame dónde está	88.162	5.544
22	en la cara. -Señora, yo tengo que hacer, no puedo -dijo Clara, que creía no deber darle otra razón menos	87.265	5.480
23	sería cosa de declararle rematado. -¿A mí? No -dijo Clara-, no me ha maltratado nunca. Parecerá	63.711	3.903
24	y se acercó a Clara. -¿A quién buscaba usted? -dijo Clara-. No está: ha salido. -Si está, no ha salido	14.017	805
25	un duro al tío gordo de la esquina». -¿Qué? -dijo Clara, confusa ante aquella proposición.	87.051	5.467
26	van a marchar ustedes. -¿Y saldremos ahora mismo? -dijo Clara con alegría, esperando no ver más aquel	110.163	7.034
27	en la sociedad para servirla y serle útil? -Casarse -dijo Clara con la mayor sencillez; y en el momento	23.647	1.288
28	eso del muchachuelo...». -Si yo no he contado nada -dijo Clara, haciendo un movimiento disimulado para	89.721	5.658
29	-. Pero si yo no quiero que haga usted mi felicidad -dijo Clara más inquieta. -Pues entonces, ¿quién la va	56.027	3.368
30	cosa. No se lleva nada». -¿Señoras de mi alma! -dijo Clara en el colmo de la desesperación-. No me	82.433	5.197
31	de vergüenza. -Señora, yo no sé de qué habla usted -dijo Clara, perdiendo por completo la serenidad.	81.109	5.084
32	olvidé de rezar... por...». -¿Qué ha olvidado usted? -le dijo Clara. -Me olvidé de rezar dos Padre nuestros	28.654	1.618
33	criatura que ha nacido...». -Si a mí no me atormentan -dijo Clara, cuya atroz inquietud se manifestaba en un	55.756	3.351
34	de casa. ¿No piensa usted lo mismo? -Lo mismo -dijo Clara, temblando por miedo de que le	51.786	3.075
35	ella pasaba. «Debe usted cuidarse, debe usted vivir» dijo Clara. -Sí: debo cuidarme, debo vivir -repetió	46.441	2.745
36	de los dos muchachos. «¿Pero no se marcha usted?» dijo Clara, volviendo a su inquietud. -Sí, me marcho	57.215	3.470
37	mí? No, señor. Si no lo conozco, no le he visto nunca -dijo Clara temblando. -Pues yo le he visto rondando	15.639	944
38	de la cocina asustada, y dijo: «¡El amo!». -No abras -dijo Clara temerosa-. Espera: escóndase usted. Pero	15.143	898
39	de usted no podíamos sacar cosa buena. -Señoras -dijo Clara deshaciéndose en lágrimas-, yo les juro a	81.526	5.118
40	, te lo prometo el que te adora. - ¡Claudio! «¡Claudio! -dijo Clara, doblando la carta-. ¿quién es este	55.503	3.323
41	por la calle del Lobo. «Suélteme usted, caballero -dijo Clara desasiéndose-. tengo que hacer, por Dios,	88.245	5.552
42	es cierto que te mortifican? -213-. ¡Oh!, me consumo -dijo Clara, sin poder contener una triste franqueza.	57.356	3.485
43	-. ¿Pero de qué me he de arrepentir? -dijo Clara sollozando. -¡Jesús!, ¡qué tono tan del día y	24.224	1.323
44	, repitió otra vez: «¿Yo?». «No me echen ustedes -continuó Clara sin saber ya a quién suplicar-. Yo no	82.504	5.202
45	fríamente la devota. -¿Pues qué le ha pasado? -continuó Clara, que se había puesto pálida y	28.704	1.624
46	usted al momento de nuestra casa. -Pero, señoras -continuó Clara-, ¿a dónde voy? Sola, de noche... yo	82.093	5.174
47	y les ayuden a salir de la miseria. ¿No? -Es verdad -contestó Clara. -Y cuando se tiene buen fondo como	45.159	2.655
48	yo estoy bien así. Le agradezco a usted su bondad -contestó Clara-, pero no es necesaria. Váyase usted,	14.327	840
49	esta tarde a la procesión del Divino Pastor?». -¿Sí? -contestó Clara maquinalmente. -Sí: pero usted no va.	51.751	3.840
50	de que Clara no acertara con la respuesta. ... Yo... -contestó Clara-, lo que deseo es vivir... pues. Paz	23.368	1.267
51	, poco digno de ser amado, poco interesante. «Sí -contestó Clara-, le quiero. Se lo juro a usted, que	57.134	3.462
52	-Diga, hermana -exclamó con la nariz la devota. -Yo... -contestó Clara después de una pausa larga en que	23.282	1.260
53	y le hizo varias preguntas morales y teológicas, a que contestó Clara con sencillez, guiñándose por lo poco	28.537	1.611
54	difícil operación. Después rezó una Salve7, a la que contestó Clara con un Pater noster: las dos se	45.708	2.688
55	mí. ¡Qué malas son! -¿Y no entró por tí? -¿Por mí? -contestó Clara con la voz entrecortada y muy débil.-	93.417	5.884
56	con la mano para ver si estaba muy fría. -¿Familia? -contestó Clara con su naturalidad acostumbrada. No:	63.952	3.916
57	Crisóstomo-. ¿Y tiene padres? -Tiene a su madre -contestó Clara, bajándose para recoger una cosa que	45.298	2.665

Fuente: elaboración propia.

En concreto, el modo en el que Clara habla tiene un denominador común: su temor, uno de los rasgos idiosincrásicos que mejor la definen. Como se puede advertir en los ejemplos (2) a (6), tanto *dijo* –ejemplos (2) a (4)–, como *contestó* –ejemplo (5)– y *continuó* –ejemplo (6)– se acompañan de elementos que contribuyen a definir el carácter temeroso del personaje mediante su forma de articular discurso:

- (2) –¿Qué? –dijo Clara alarmada–. (*La Fontana de Oro*, capítulo 9).
- (3) –No, señor –dijo Clara asustada del giro que tomaban las preguntas del clérigo–. (*La Fontana de Oro*, capítulo 39).
- (4) –¡Oh!, no, señor; no puedo descansar –dijo Clara, aterrada ante la idea de que la llevaran a una sacristía–. (*La Fontana de Oro*, capítulo 38).
- (5) –¿Por mí? –contestó Clara con la voz entrecortada y muy débil–. ¿Por mí? (*La Fontana de Oro*, capítulo 3).
- (6) –¿Pues qué le ha pasado? –continuó Clara, que se había puesto pálida y temblorosa–. (*La Fontana de Oro*, capítulo 1).

Además de alarmada (ejemplo 2), asustada (ejemplo 3), aterrada (ejemplo 4), con la voz entrecortada (ejemplo 5) y pálida y temblorosa (ejemplo 6), los actos de habla de Clara también se caracterizan por estar articulados con temor (concordancia 20), con mucho miedo (concordancia 21), perdiendo la serenidad (concordancia 31), temblando (concordancia 37), temerosa (concordancia 38), deshaciéndose en lágrimas (concordancia 39), sin poder contener una triste franqueza (concordancia 42) o sollozando (concordancia 43). Es cierto que, tomados individualmente, cada uno de estos ejemplos parece estar simplemente describiendo el contexto en el que se acomoda el acto de habla a través de una explicación de los detalles que lo definen. De manera global, sin embargo, el tipo de información que el narrador ofrece al lector de forma sistemática al introducir las palabras de Clara en el transcurso de la novela contribuye a su caracterización. En concreto, la evaluación del carácter de Clara a través las proposiciones proyectoras que introducen su discurso crea una suerte de «cumulative effect» (Montoro 2012, 89) que sirve para perfilar su imagen a lo largo de la historia, pues, como se puede observar en la

Figura 9, estas proposiciones se encuentran repartidas por distintos puntos de la narración, y no en un lugar concreto del texto.

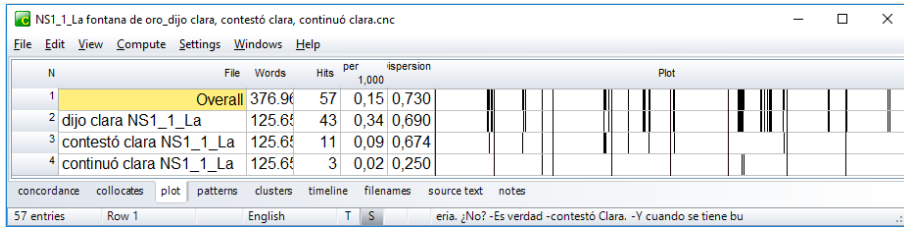


Figura 9. Captura de pantalla de la distribución de *dijo*/contestó/continuó Clara. Fuente: elaboración propia.

Tanto el valor caracterizador de estas proposiciones que introducen el discurso de Clara como su disposición a lo largo del texto entroncan con teorías sobre la percepción de los personajes propias de enfoques de la estilística cognitiva (West 2016). En concreto, debido a «the attention readers devote to psychological states of the main characters» (Hakemulder 2016, 196), la información sobre el carácter tímido de Clara proporcionada en sus intervenciones ayuda a configurar la imagen que Galdós proyecta de ella durante la historia y que, como lectores, nos formamos en el acto de lectura de la novela. Naturalmente, se trata de una cuestión de gran complejidad, que requeriría un estudio de mayor profundidad que rebasaría los límites de este análisis. En cualquier caso, la sistematicidad con la que este tipo de información caracterizadora se encuentra en las proposiciones proyectoras de *La Fontana de Oro* revela un hábito estilístico que encaja perfectamente en el marco de las célebres técnicas de caracterización del autor canario.

4.4.2. Dimensión física

En segundo lugar, en las proposiciones proyectoras que contienen los verbos de habla *dijo*, *continuó* y *contestó* también se advierten patrones que tienen que ver con la dimensión física de los personajes; o lo que es lo mismo, con su construcción en el plano textual. En concreto, al introducir el discurso de los personajes a través de la figura del narrador mediante la estrategia de estilo directo, Galdós nos ofrece con frecuencia información sobre el lenguaje gestual de los personajes que contribuye a definir el universo ficticio de la

novela⁴. Así, cuando hablan, podemos ver a los personajes abriendo los ojos y mirando con cierta ironía (ejemplo 7), cerrando los puños (ejemplo 8) o hiriendo fuertemente el suelo con el pie (ejemplo 9). A veces las explicaciones son más detalladas, como en los ejemplos (10) y (11), donde se pueden advertir dos descripciones con un alto grado de especificidad sobre los gestos de Salomé y Elías mientras articulan sus palabras. En ocasiones, incluso, estas explicaciones son más extensas que el propio parlamento de los personajes. Esto es lo que ocurre en el ejemplo (12), donde la detallada explicación sobre el lenguaje gestual del trapero contrasta con su breve –e incompleta– intervención.

- (7) –No –dijo ella, abriendo los ojos y mirándole con cierta ironía– No: ¿para qué un médico? (*La Fontana de Oro*, capítulo 30)..
- (8) –¿Bien aquí? –dijo el militar, cerrando los puños–. ¿Bien aquí? Como que voy a ahorcar a esas tres arpías que te están martirizando. Cuando pienso que un viejo fanático y tres mujeres ridículas están hoy en el mundo solo para mortificarte y asesinar lentamente a la más noble y amable criatura que ha nacido... (*La Fontana de Oro*, capítulo 2)
- (9) –¡Está aquí! –dijo Fernando, hiriendo fuertemente el suelo con el pie–. Todo se ha perdido. Felíu viene: escóndete por ahí cerca. Le recibiré aquí mismo. Quiero que oigas lo que dice (*La Fontana de Oro*, capítulo 51).
- (10) –¡Oh!, no me le nombre usted –dijo Salomé, apartando la cara y poniéndose delante de ella la mano abierta a guisa de pantalla–: es un clérigo pervertido, contaminado con las ideas del día. Después que los liberales le hicieron Provisor de Astorga, está en poder del demonio [...] (*La Fontana de Oro*, capítulo 1).
- (11) –Señor –dijo Elías humillando su cabeza hasta tocar con la nariz el tapete de la mesa–, yo no sé cómo V. M. no se cansa de protegerme. Yo, que jamás ocultó la verdad a V. M., me atrevo a decirle respetuosamente que mi sobrinillo no merece semejante favor [...] (*La Fontana de Oro*, capítulo 51).

⁴ Para un análisis detenido del papel del lenguaje gestual en la construcción de los personajes en el marco de una novela, y de cómo este se relaciona con la voz del narrador, véase Korte (1997).

- (12) –¿La calle del Humilladero? –dijo el trapero, incorporándose y haciendo con el gancho ciertos movimientos semejantes a los que hace con su varilla un director de orquesta–. Esa calle está... (*La Fontana de Oro*, capítulo 37).

Desde un punto de vista formal, además, los ejemplos que acaban de mostrarse comparten una misma estructura que refuerza la hipótesis de este recurso como hábito estilístico. Así, las proposiciones proyectoras no solo contienen una oración subordinada adverbial que completa la representación del discurso del personaje, sino que se colocan interrumpiendo el parlamento de los personajes, partiendo este en dos. Este tipo de proposición proyectora se conoce como suspensión (*suspension*), y puede definirse como «a protracted interruption by the narrator of a character's speech» (Lambert 1981, 6). En el género narrativo, el uso de suspensiones «can create an impression of simultaneity between the speech and the contextual information described by the narrator, which in turn can suggest similarities to the simultaneous occurrence of speech and body language in real life» (Mahlberg, Smith y Preston 2013, 40). Esta parece ser, de hecho, la intención de Galdós al recurrir a este marcado patrón estructural. Donde mejor se aprecia su intención de crear un efecto de simultaneidad entre las palabras del personaje y el lenguaje gestual es en aquellos casos en los que a la intervención del personaje le acompaña algún tipo de movimiento, como se puede advertir en los ejemplos (13) a (15). En el ejemplo (13) no solo observamos a una Clara asustada mientras camina junto al cura, sino que tenemos la sensación de que se separa de él al tiempo que articula la interjección. Lo mismo ocurre en el ejemplo (14), donde la explicación que acompaña al verbo de comunicación ofrece un efecto de sincronía entre las palabras del personaje y su movimiento mientras baja las escaleras. Y en (15), donde vemos a un personaje (Coletilla) entrar en la sala acompañado por otro mientras habla. Como lectores, tenemos la sensación de que el movimiento y las palabras se producen a la vez.

- (13) –¡Ay! –dijo ella más confusa y separándose del cura–. ¡Cuándo llegaremos a esa calle!... ¿Está muy lejos todavía? (*La Fontana de Oro*, capítulo 38).

- (14) –No olvide usted lo que le he dicho. Usted no puede vivir de esta manera –dijo, bajando el primer escalón–. Es preciso que usted... (*La Fontana de Oro*, capítulo 29).

- (15) –Sí, señor: estoy bueno –contestó bruscamente; y entrando en la sala, a donde le siguió el joven–: ¿no se ofrece nada más? (*La Fontana de Oro*, capítulo 14).

Cabe destacar, además, que las suspensiones son un rasgo típico del estilo de Charles Dickens (Newsom 2005, 556), una de las principales influencias de Galdós desde un punto de vista literario (McGovern 2000; Tambling 2013), de la que nos ocupamos con detalle en el capítulo 9, precisamente utilizando las suspensiones como eje de nuestro análisis. Por el momento, sin embargo, basta señalar que el uso repetido que Galdós hace de esta construcción ya desde su primera novela encaja con la sensación de verosimilitud que Galdós es capaz de conferir a sus universos ficticios, que el lector llega a percibir como fragmentos de realidad (Gullón 1980, 59).

4.4.3. Dimensión discursiva

Por último, como no podía ser de otra manera, las proposiciones que introducen discurso en estilo directo también tienen que ver con el habla de los personajes. Así, en muchas de las proposiciones que contienen los verbos de comunicación *dijo*, *contestó* y *continuó*, el narrador nos ofrece información sobre aspectos paralingüísticos que completan el sentido de las palabras del personaje. Estos ejemplos son, naturalmente, los más frecuentes. Muchos de ellos, de hecho, se relacionan con aspectos que ya hemos tratado, como la dimensión psicológica de los personajes, pues «the way one speaks can trigger information about [...] personality» (Culpeper 2001, 215). Tal es el caso de «sollozando» en el ejemplo (16), que tiene que ver con el modo de articular discurso de Clara y a la vez ayuda a definir su carácter timorato.

- (16) –¿Pero de qué me he de arrepentir? –dijo Clara sollozando (*La Fontana de Oro*, capítulo 16).

Sin embargo, además de estos ejemplos, que no son sino una muestra de uno de los pilares del estilo de Galdós –la verosimilitud del habla de sus personajes es uno de los aspectos por los que el autor goza de mayor reconocimiento–, en la dimensión discursiva de las proposiciones proyectoras que contienen *dijo*, *contestó* y *continuó*, en *La Fontana de Oro* también existen aspectos hasta ahora desatendidos en la exégesis del autor canario pero muy

significativos desde un punto de vista estilístico. Uno de ellos tiene que ver con la narración de los silencios. Como sostiene Tusón (2002; 2015), para llevar a cabo una representación del discurso que se parezca lo máximo posible a la lengua oral es fundamental ser capaz de reflejar aspectos discursivos como las interrupciones, el titubeo, las repeticiones, los cambios de tema, el uso de muletillas o los silencios que caracterizan cualquier conversación. En *La Fontana de Oro*, Galdós recurre con frecuencia a los silencios en momentos dialógicos. Y lo hace de un modo muy particular. En concreto, el narrador nos informa de ellos de manera retrospectiva. Es decir, como lectores, se nos informa de las palabras del personaje y luego de que estas tienen lugar tras una pausa. Sirvan como botón de muestra los ejemplos (17) a (19).

- (17) –Yo –dijo la mujer perfecta, después de una pausa en que miró al cielo fijamente como quien lee alguna cosa–, yo pasé mi niñez en la austera casa de mis tíos, recibiendo de personas devotas la más ejemplar educación [...] (*La Fontana de Oro*, capítulo 30).
- (18) –Clara –dijo, después de meditar un momento–; Clara, ¿sabes que me parece que el cuarto donde se ha puesto al sobrino del señor don Elías es un poco estrecho? (*La Fontana de Oro*, capítulo 24).
- (19) –Yo... –contestó Clara después de una pausa larga en que trató de dominar su turbación–. Yo... les diré a ustedes... soy... una mujer (*La Fontana de Oro*, capítulo 16).

Desde un punto de vista formal, esta narración retrospectiva de los silencios nos traslada de nuevo a las suspensiones. Como se puede observar en los ejemplos, no se reproduce todo el parlamento del personaje antes de informar de la pausa que tuvo lugar antes de este, sino que el acto de habla se introduce parcialmente, para interrumpirlo e informar de la pausa que en realidad tuvo lugar antes de su pronunciación, y luego continuar con el resto del acto de habla. Este uso tan particular nos pone de nuevo en la pista del eco *dickensiano* en la primera novela de Galdós. Si observamos el valor de estas pausas en suspensiones esta sospecha no hace sino reforzarse. Como señala Lambert (1981, 68), «Dickens used retrospective pauses in suspensions to make the reader experience the tension of the situation». Los casos identificados en *La Fontana de Oro* también parecen apuntar en esta dirección. Como se puede advertir en (20), por ejemplo, la interrupción del acto de habla de Elías tras

«Es indudable» crea, precisamente a través de una pausa en la representación de su intervención, un momento de tensión antes de que se nos informe de qué considera Elías indudable. Desde luego, este grado de tensión es más acusado que si el silencio que precede a sus palabras se hubiera narrado siguiendo el orden en el que en realidad tienen lugar los eventos, es decir, sin esa pausa dramática (*después una pausa, dijo: «Es indudable que ellos se han propuesto marchar de acuerdo y destruir las pequeñas diferencias que entre ellos había [...]»*, por ejemplo).

- (20) –Es indudable –dijo Elías, después de una pausa–, que ellos se han propuesto marchar de acuerdo y destruir las pequeñas diferencias que entre ellos había. Martínez de la Rosa y Toreno se dan la mano con el ministro Felú y con el mismo Argüelles (*La Fontana de Oro*, capítulo 32).

A la luz de las similitudes tanto en términos formales como funcionales, parece claro que existe una resonancia *dickensiana* en la primera novela de Galdós que había pasado desapercibida hasta ahora. Cabe destacar que, además de con *dijo*, *contestó* y *continuó*, también encontramos ejemplos similares con otros verbos de habla, lo que refuerza la hipótesis. En (21) y (22), por ejemplo, se muestran dos casos con *preguntar* y *añadir*, también suspendidos.

- (21) –Diga usted –preguntó Lázaro, después de una pausa, en que dudó si marcharse o prolongar más aquel coloquio doloroso–; diga usted, ¿ese militar es un joven alto, con bigotes negros?... (*La Fontana de Oro*, capítulo 12).

- (22) –Sí –añadió después de una breve pausa–, he oído lo que dicen los amantes; pero la mayor parte de ellos encuentran en los accidentes del mundo mil medios para poder conservar la vida en la lucha terrible. Solo algunos, según dicen, por circunstancias especiales de carácter y posición, tienen el triste privilegio de morir irremisiblemente sin victoria y sin defensa. (*La Fontana de Oro*, capítulo 30).

Sin duda, narrar los silencios de este modo tan particular, similar a Dickens, revela un hábito estilístico en *La Fontana de Oro*. Este hábito de la narración sistemática de los silencios sirve, además, para reforzar la habilidad que se suele atribuir a Galdós a la hora de representar el discurso verbal de los personajes que pueblan sus novelas, que vemos ya desde su primer trabajo.

Finalmente, el eco *dickensiano* que se advierte en las suspensiones que hemos descrito tanto en este apartado como en el anterior, e incluso el uso mismo de estas unidades con un propósito estilístico concreto, parece reforzarse si tenemos en cuenta un último aspecto estructural, que demuestra el uso *ad hoc* de estas unidades. Nos referimos en concreto a la primera parte del parlamento del personaje –la que precede a la suspensión–. En ocasiones, esta primera parte de la intervención es un vocativo o una pequeña exclamación, como se puede observar en los ejemplos (9), (10), (11) y (13). Estos casos sugieren que Galdós recurre a segmentos de texto de poca relevancia –en términos de contenido– casi como una excusa para partir en dos el parlamento del personaje y *suspende* la proposición proyectora⁵. Esta hipótesis, que puede parecer un tanto atrevida sobre los cuatro ejemplos mencionados, se refuerza si tenemos en cuenta cómo se construyen la mayoría del resto de ejemplos suspendidos. Como se puede observar en los ejemplos (1), (7), (8), (17), (18), (19) y (23), la parte de la intervención del personaje que precede a la suspensión se repite nuevamente en la segunda parte del parlamento del personaje. El hecho de repetir sistemáticamente una parte de intervención del personaje apunta a una opción ejercida por Galdós para poder colocar la proposición proyectora que introduce el discurso de los personajes en estilo directo en una posición intermedia y crear los efectos descritos más arriba, como la impresión de simultaneidad entre las palabras del personaje y su lenguaje gestual o la narración retrospectiva de los silencios.

Este marcado patrón formal de las suspensiones, del que se desprende un claro valor literario, sin duda demuestra la existencia de destacados hábitos estilísticos en la primera novela de Pérez Galdós, al tiempo que respalda la validez del enfoque de corpus que hemos empleado para desarrollar nuestro estudio. La metodología que hemos utilizado nos ha permitido identificar y analizar de forma metódica aspectos hasta ahora desatendidos en la exégesis del autor canario en lo que a la proyección del discurso se refiere, que, analizados en el marco de su primer trabajo, nos ayudan a conocer el estilo del Galdós más joven.

⁵ Para una información más detallada sobre el uso de vocativos y exclamaciones en las construcciones de estilo directo que preceden a las suspensiones, véase el apartado 9.4.2., donde abordamos este aspecto en el marco de la influencia que Dickens ejerció sobre el estilo de Galdós.

4.5. Consideraciones finales

En este capítulo hemos realizado un estudio de palabras clave para analizar *La Fontana de Oro*. En concreto, hemos localizado las palabras clave de su primera novela en relación con resto de novelas de su producción para examinar algunos de los hábitos estilísticos del Galdós más joven. Como se ha podido observar, gracias a WordSmith hemos podido no solo identificar aquellas palabras estadísticamente más significativas en *La Fontana de Oro* que en el resto de novelas de Galdós y calibrar su representatividad, sino analizar de forma sistemática el uso que el autor canario hace de ellas y examinar su valor desde un punto de vista literario. Como hemos visto, los verbos de comunicación son un elemento empleado, comparativamente, de forma mucho más frecuente en su primer trabajo que en el resto de su producción. Asimismo, estos verbos forman parte de la estrategia de estilo directo, a la que Galdós recurre en su primer trabajo, además de para dar voz a sus personajes, con unos fines estilísticos concretos. El análisis se ha centrado en tres dimensiones bien diferenciadas –psicológica, física y discursiva– que han servido para arrojar luz sobre la configuración de determinados aspectos de la historia. También hemos identificado un claro eco *dickensiano* en la configuración de algunos de estos aspectos, lo que refuerza la consabida influencia del autor victoriano en Galdós, al que parece tener muy presente en su primera novela. En definitiva, el análisis de palabras clave llevado a cabo sobre *La Fontana de Oro* nos ha servido para identificar hábitos literarios del Galdós más joven que hasta ahora habían pasado desapercibidos en la exégesis del autor canario. En el siguiente capítulo seguimos esta misma línea, pero ensanchando nuestro marco de análisis a toda la producción narrativa del autor.

5. El valor de los adverbios en *-mente* como recurso estilístico

5.1. Introducción

En este capítulo llevamos a cabo un análisis de los adverbios acabados en *-mente* en las novelas de Benito Pérez Galdós. En concreto, analizamos el uso que Galdós hace de estos adverbios en proposiciones proyectoras en el marco de la estrategia de representación del discurso de estilo directo, como se muestra en el ejemplo (1). El estilo directo es la estrategia de representación del discurso más empleada por Galdós (Nieto Caballero 2018, 381) que le permitía perfilar personajes con un alto grado de individualización gracias a sus características voces. Como se verá en este capítulo, el uso que Galdós hace de adverbios en las proposiciones que introducen estilo directo no solo ayuda a compensar aspectos relacionados con la articulación del discurso que no pueden ser plasmados en la proposición proyectada, sino que mediante el uso de adverbios Galdós también incide en aspectos como el plano mental de los personajes o en interpretaciones sobre su lenguaje gestual. En conjunto, estos aspectos adquieren un importante valor estilístico que puede contribuir a la caracterización de los personajes o a definir el universo ficticio que el autor nos plantea.

- (1) –¡Otro! Allá en lo profundo los condenados ordinarios no han de querer habitar con los renegados y traidores –dijo el hombre decrepito, silabeando *enérgicamente* con sus gruesos labios–. Los renegados venden a sus hermanos, entregan la patria al enemigo para que este la despoje y la deshonne a su antojo extirpando en ella la fe religiosa [...] (*El equipaje del rey José*, capítulo 25).

El capítulo se organiza como sigue. En primer lugar, ofrecemos una contextualización sobre la relevancia de los adverbios en *-mente* en general y el valor que Galdós pareció otorgarles a tenor de sus propias declaraciones (apartado 5.2). A continuación, explicamos la metodología empleada, donde detallaremos las concordancias que hemos llevado a cabo para localizar los adverbios objeto de estudio, y mostramos los resultados obtenidos (apartado 5.3), ofreciendo una breve explicación que contextualice el análisis que presentamos en el apartado 5.4. El análisis se divide en dos partes. De un lado, nos ocupamos de los adverbios desde un punto de vista funcional (apartado 5.4.1), centrándonos en la voz de los personajes, en su plano mental y también en su lenguaje gestual como dimensiones susceptibles de análisis desde un punto de vista estilístico. De otro lado, analizamos el uso de estos adverbios desde un punto de vista formal, explicando cómo se relacionan con el uso de suspensiones para crear efectos literarios hasta ahora desapercibidos en valoraciones críticas de este elemento en la producción del autor canario (apartado 5.4.2). El capítulo finaliza con una breve reflexión en torno a los principales hallazgos, que ya habrán sido desgranados en el bloque analítico del capítulo, y su posible relación con otros aspectos propios del estilo de Galdós que podrían investigarse gracias a una metodología de corpus (apartado 5.5).

5.2. Adverbios en *-mente*

Sintetizar la literatura científica en torno a los estudios sobre los adverbios en general en unas líneas es poco menos que imposible. Podríamos decir que esto se debe al «carácter negativo» (Domínguez de Rodríguez-Pasqués 1970, 293) de este elemento, que ha llevado incluso a algunos a afirmar que «es adverbio lo que no es sustantivo, ni adjetivo, ni verbo ni relacionante» (Domínguez de Rodríguez-Pasqués 1970, 293). Lázaro Carreter (1953, 24) se refería a esta categoría como «receptáculo universal». Esta «capacidad abarcadora» (García-Page 1993, 311) se ha materializado en «el desdibujamiento de los límites de tal categoría y su consecuente confusión con otras clases de palabras» (García-Page 1993, 311). En efecto, la heterogeneidad de los adverbios (morfológica, sintáctica y semántica) se ha consolidado como el aspecto más conflictivo en los trabajos de los gramáticos sobre esta clase de palabras, pues ha provocado dificultades a la hora de estable-

cer límites, ofrecer clasificaciones y explicar su funcionamiento (Hernández Alonso 1974; Carbonero 1978; Hallebeek 1985; Moreno de Alba 1988; Vera Luján 1979, entre otros)¹.

Si estrechamos el foco de atención y nos centramos en los adverbios con el morfema *-mente*, el problema, lejos de desaparecer, despierta nuevos conflictos. García-Page (1993, 312), por ejemplo, critica el uso de un morfema como criterio de clasificación «para pretender dar cuenta de un grupo de signos que, aun presentando una configuración formal aparentemente idéntica, pueden llegar a corresponderse con valores funcionales muy diversos». Varios autores han tratado este problema (Egea 1979; García-Page 1991). Sin embargo, como el propio García-Page (1993, 312) reconoce, esta característica «ha propiciado que sea aislado del resto de los elementos adverbiales y se estudie aparte como un grupo muy particular». Eso es precisamente lo que hacemos en este capítulo. Para ello, por supuesto, partimos del antedicho carácter heterogéneo del adverbio como clase de palabra en general y de los adverbios en *-mente* en particular. Un adverbio en *-mente* puede modificar la significación de un verbo, adjetivo, otro adverbio, un sustantivo e incluso una frase entera (Alarcos 1969, 312). Aquí no nos centramos en su relación con ningún tipo de palabra en concreto, sino que hemos acotado su aparición en una construcción concreta –proposiciones proyectoras que introducen estilo directo– y hemos analizado todos los ejemplos sin menoscabo de los elementos con los que se asocia.

El hecho de centrarnos en una construcción y no en la asociación de los adverbios con otros elementos tiene que ver con la naturaleza de la lengua literaria. Al contrario de lo que ocurre en otros ámbitos como la lengua hablada, donde se advierte una «parquedad» y un «repertorio reducido y trillado» de estas formas (Casares 1992, 157), en el texto literario se observa «mayor libertad y originalidad de creación» (Domínguez de Rodríguez-Pasqués 1970, 295), por lo que es más probable encontrar usos menos idiomáticos e incluso inéditos de estas construcciones. Efectivamente, las estrictas reglas de selección «que, en la lengua estándar, gobiernan el procedimiento de formación de palabras mediante el sufijo *-mente* son, sin embargo, transgredidas con cierta frecuencia en determinados registros idiomáticos» (García-Page 1993, 313) como el literario. De hecho, no es extraño encontrar trabajos de gramáticos apoyándose en ejemplos extraídos de textos literarios. Domínguez de Rodríguez-Pasqués (1970, 298), por ejemplo, utiliza ejemplos de Cortázar (apoyarse *pelirrojamente* contra una

¹ Para una lista más extensa, véase García-Page (1993: 312).

puerta, ser *dostoievskianamente* asqueroso, sonreír *homéricamente* entre lágrimas) para referirse a algunos usos inéditos de corte humorístico. Huelga decir que el interés de este capítulo no reside en localizar tales usos *literarios*, sino en identificar patrones dentro de una construcción concreta que tiene que ver con la enunciación. Como se verá, aunque muchos de estos adverbios actúan como modalizadores en actos de enunciación como los que aquí se analizan (Lakoff 1970; Kovacci 1980; Fuentes Rodríguez 1987), otros desempeñan otras funciones igualmente relevantes. Por lo tanto, y teniendo en cuenta la distinta gramática y comportamientos de cada adverbio (García-Page 1993, 322), hemos preferido centrarnos en patrones funcionales.

Más allá de estas cuestiones relacionadas con el enfoque que hemos adoptado, lo que parece claro es que Galdós era bien consciente del potencial de estos adverbios. En su reflexión sobre la lengua en *La conjuración de las palabras*, de 1868, se refería a ellos del siguiente modo:

Tras estos [los verbos] venían los Adverbios, que tenían cataduras de pinches de cocina; como que su oficio era prepararles la comida a los Verbos y servirles en todo. Es fama que eran parientes de los Adjetivos, como lo acreditaban viejísimos pergaminos genealógicos, y aun había Adjetivos que desempeñaban en comisión la plaza de Adverbios, para lo cual bastaba ponerles una cola o falda que, decía: *mente*.

En este capítulo veremos cómo el autor canario emplea con profusión estos adverbios en momentos de representación de discurso con diversos fines, como la caracterización o la construcción de los universos ficticios que nos plantea.

5.3. Metodología y resultados

El análisis se ha llevado a cabo utilizando CorBPG como corpus de estudio y CorXIX como corpus de referencia, de modo que pueda calibrarse la relevancia de los resultados obtenidos en la producción de Galdós (CorBPG) en relación con la producción narrativa decimonónica española (CorXIX). Para realizar el análisis, hemos empleado nuevamente el *software* de concordancias WordSmith Tools.

Para medir el uso que Galdós hace de los adverbios en *-mente* en momentos de proyección del discurso, primero debemos localizar estos adverbios en toda la producción de Galdós (CorBPG), así como en CorXIX, con el fin

de realizar una comparación cabal. Para ello, basta con generar una lista de palabras de cada corpus y seleccionar aquellas con terminación en *-mente*. A continuación, se descartan los sustantivos (*clemente*, *demente*), los adjetivos (*vehemente*) y formas verbales (*comente* o *comenté*, ya que el programa no distingue tildes y localiza indistintamente *-mente* y *-menté*) que no son adverbios. Tras realizar este cribado, en nuestra lista de palabras permanecen únicamente los adverbios en *-mente*. En CorBPG se han localizado 20 999 ejemplos de 1066 adverbios diferentes, mientras que en CorXIX hemos identificado 23 031 ejemplos de 1270 adverbios. Para comprender mejor estas cifras, debemos normalizar las frecuencias de uso, como se muestra en la Tabla 4. Como se puede advertir, Galdós utiliza 3,26 adverbios por cada mil palabras de texto, por los 3,73 adverbios del resto de autores decimonónicos². Asimismo, la ratio *type-token* muestra una mayor riqueza léxica en CorXIX, pues el uso medio de cada adverbio localizado tiene una frecuencia de uso menor: 18,13 ejemplos de media en el caso de CorXIX por los 19,69 de CorBPG. Así, aunque en el trazo grueso podríamos decir que el uso es similar, estos datos revelan que Galdós se sitúa en peldaño por debajo tanto en frecuencia como en variedad de uso con respecto a los novelistas de su tiempo.

Tabla 4. Frecuencia de uso de adverbios en *-mente* en CorBPG y CorXIX

Corpus	Types	Tokens	Frecuencia normalizada (uso por cada mil palabras)	Ratio <i>type-token</i>
CorBPG	1066	20 999	3,26	19,69
CorXIX	1270	23 031	3,73	18,13

Fuente: elaboración propia.

Esta información resulta fundamental para calibrar el uso que Galdós hace de estos adverbios en proposiciones proyectoras que introducen estilo directo, como se explica más adelante. Para medir este uso, hemos hecho una concordancia avanzada de la forma *dijo*, variante más frecuente del verbo de habla por excelencia en Galdós y en la novela realista española para introducir estilo directo (Nieto Caballero 2018, 381). En concreto, hemos hecho una concordancia de la forma *dijo* combinada con cualquier palabra acabada en *-mente* que aparezca en un rango de diez palabras a la derecha (R10) de la matriz (*dijo*), como

² Esta frecuencia de uso es similar a la detectada por Domínguez de Rodríguez-Pasqués (1970: 302) en su trabajo (3,9 adverbios por cada mil palabras de texto), si bien su muestra es más reducida.

se muestra en la Figura 10. Aunque pueda parecer un rango demasiado extenso, el margen de diez palabras no resulta desatinado. Como se puede advertir en el ejemplo (2), en las proposiciones proyectoras se incluye habitualmente información de distinto tipo (entre la que se encuentran los adverbios en *-mente*) que hace que sean más extensas de lo que en ocasiones cabría esperar.

- (2) –Nada de eso hace al caso –dijo Regato como hombre afanado que se decide a marchar *derechamente* hacia su objeto–. Usted creará tal vez que yo no correspondería a su buena voluntad con otra buena voluntad, a su beneficio con otro beneficio (*El Grande Oriente*, capítulo 24).

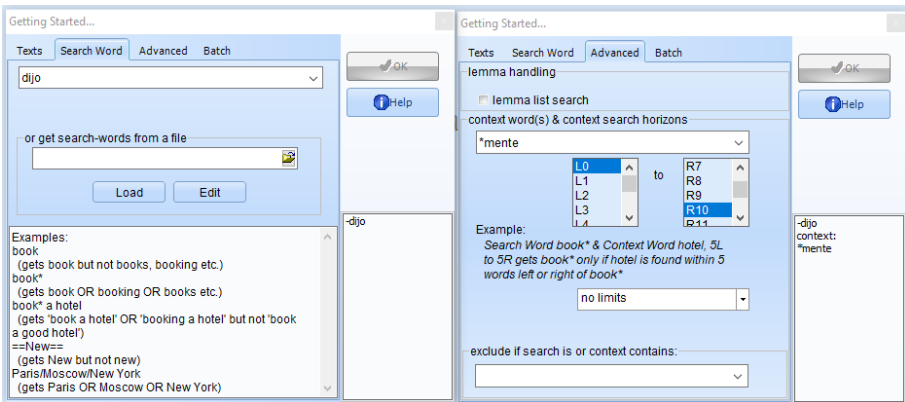


Figura 10. Captura de pantalla de WordSmith Tools de una concordancia avanzada con *dijo* y *-mente*. Fuente: elaboración propia

Esta concordancia identifica 985 ejemplos en CorBPG y 499 en CorXIX. Sin embargo, esta lista de ejemplos ha de filtrarse para eliminar aquellos casos en los que no estamos interesados. Por ejemplo, cuando el adverbio forma parte de la proposición proyectada y no de la proyectora, como se muestra en (3).

- (3) –¡Cuánto me alegro de verle a usted, amiguito! –dijo D. Buenaventura–. *Precisamente* necesitaba hablar a usted para ponerle sobre aviso [...] (*La audaz historia de un radical de antaño*, capítulo 13).

Una vez filtrada, en la concordancia de CorBPG permanecen un total de 646 ejemplos que se ajustan al patrón de estudio, mientras que en CorXIX permanecen 369. Como se puede observar en la Tabla 5, estas cifras revelan una frecuencia de uso mucho mayor por parte de Galdós de la fórmula «*dijo* + ad-

verbio en *-mente*». En concreto, en CorBPG 3,07 de cada cien adverbios se localizan en este patrón, mientras que en el CorXIX solo 1,60 de cada cien adverbios en *-mente* se emplean en estas circunstancias. En otras palabras, a pesar de que hay más uso en general de adverbios en CorXIX que en CorBPG (Tabla 4), en la narrativa de Galdós se advierte un uso casi el doble de frecuente que en la novela del XIX (Tabla 5). Sin duda, este dato revela un hábito galdosiano por oposición al resto de autores que forman CorXIX. Como se analiza a continuación, en este hábito se advierten además funciones estilísticamente relevantes.

Tabla 5. Frecuencia de «*dijo* + adverbio en *-mente*» obtenidos en CorBPG y CorXIX

Corpus	Tokens	Ejemplos localizados	Frecuencia normalizada (uso por cada cien palabras)
CorBPG	20 999	646	3,07
CorXIX	23 031	369	1,60

5.4. Análisis

Cabe destacar, antes de analizar los ejemplos, que la utilización de adverbios en *-mente* en proposiciones proyectoras no es, en ningún caso, una extrañeza estilística. Como se comentaba en el apartado 5.1, este es un recurso frecuente para compensar aspectos que no se incluyen en el acto de habla que se proyecta cuando se recurre al estilo directo. La particularidad de Galdós está en la frecuencia que acaba de apuntarse en el apartado anterior con respecto al resto de autores realistas, así como en las funciones que tiene en sus novelas.

Sobre el uso que Galdós hace de los adverbios localizados en proposiciones proyectoras, los 646 ejemplos localizados se dividen en 177 adverbios diferentes. Como se ha apuntado, todos siguen el mismo patrón: proposición proyectora que introduce el estilo directo mediante la forma *dijo*. Sin embargo, cabe destacar que los adverbios no se asocian necesariamente a *dijo*, sino también a otros elementos incluidos en la proposición proyectora, como se puede observar en *terciando airosamente la capa en que se envolvía* del ejemplo (4). De hecho, ni siquiera se asocian siempre a verbos. En ocasiones tienen que ver con sustantivos o adjetivos, como en *hondamente preocupado* en (5). Estos dos ejemplos, de hecho, revelan cómo el uso que Galdós hace de los verbos va más allá del plano discursivo. De los distintos aspectos identificados en los 646 ejemplos localizados nos ocupamos a continuación.

- (4) –La buena vida, amigo –dijo con petulancia, terciando *airosamente* la capa en que se envolvía–. Ya no estoy en las cocinas; he pasado a la montería del señor infante D. Antonio Pascual, donde no hay mucho que hacer y se divierte uno. [...] (*El 19 de marzo y el 2 de mayo*, capítulo 7).
- (5) –¡Oh! –dijo Lantigua *hondamente* preocupado–. Es preciso ante todo redimirle a usted de esta horrible abominación pública, indigna de la cultura moderna (*Gloria*, capítulo 11).

5.4.1. Funciones

Existen tres planos bien diferenciados en el uso que Galdós hace de los adverbios en *-mente* en las proposiciones proyectoras: el plano discursivo, relacionado directamente con el modo de articular discurso de los personajes; el plano mental, relacionado con la dimensión psicológica de los personajes; y el apartado del lenguaje gestual, relacionado con las acciones de los personajes que se describen al tiempo que se introduce su discurso. El uso que Galdós hace de los adverbios en estos tres planos puede ayudar a delinear a los personajes (su caracterización) e incluso a construir el universo ficticio que el autor nos plantea. Para ofrecer una visión lo más nítida posible de cada plano, el análisis de estos se lleva a cabo por separado.

El de la voz de los personajes, en primer lugar, es sin duda el plano en el que encontramos más ejemplos. Hasta 473 (73,2 % de los ejemplos) tienen que ver con el modo de articular discurso. Como sostiene Caldas-Coulthard (1987, 165), cuando recurren al estilo directo y a formas de decir neutrales (en el caso del español, *decir*), los novelistas usan con frecuencia elementos que sirven para compensar la falta de matices del verbo de habla. Caldas-Coulthard utiliza el ejemplo de los adverbios en *-ly* en inglés, que no es sino el equivalente a los adverbios en *-mente* que aquí se analizan. Estos adverbios pueden depender de *dijo* o de algún sintagma que los acompañe. En Galdós encontramos ejemplos en ambos sentidos. En (6) se muestra un ejemplo que se asocia con el verbo de habla, mientras que en (7) el adverbio aparece dentro de una oración subordinada (*suspirando tristemente*). Además, estos adverbios pueden tener que ver con el modo de articulación (cuestiones relacionadas con la dicción) o con la actitud del personaje. De nuevo, (6) sería un buen ejemplo del primer caso y (7) del segundo.

- (6) –Pues tendrás la bondad –dijo *lentamente* Amparo, registrando su bolsita y sacando un papel–, de ir a la botica, que está en esta misma calle, dos puertas más abajo... (*Tormento*, capítulo 34).
- (7) –No hay nada –dijo la muchacha suspirando *tristemente*–. Se ha concluido lo que tú trajiste la semana pasada, y hace dos días que la señora Sumta no me da la más mínima hora, porque parece que arriba faltan también las provisiones. ¿Nos traes algo esta noche? (*Gerona*, capítulo 6).

Dada la frecuencia con la que Galdós recurre a adverbios en *-mente* para modelar el discurso de los personajes, no es extraño encontrar patrones que vayan más allá del plano meramente discursivo. Por ejemplo, la información que revelan los adverbios que se relacionan con la voz de los personajes puede ser importante en términos de caracterización a través de la evaluación del acto de habla que se representa. Como afirma Culpeper en su modelo sobre la caracterización en textos literarios, el modo en el que uno habla puede revelar información sobre el carácter de los personajes, pues hay «a strong relationship between certain voices and certain personality types» (Culpeper 2001, 15). Esto es, no solo es importante lo que un personaje dice, sino cómo lo dice. Sirva el caso de Daniel Morton, en *Gloria*, como ejemplo. En los ejemplos (8) a (11) vemos cómo los adverbios localizados junto a la forma *dijo* contribuyen a definir la dimensión trágica del judío (Pattison 1954, 93) a través de su forma de hablar, descrita siempre en términos similares: *gravemente*, *sombríamente* y *lúgubrementemente*.

- (8) –Yo soy judío –dijo Morton *gravemente* (*Gloria*, capítulo 10).
- (9) –Las leyes del verdadero honor –dijo Morton *gravemente*–, son las leyes morales que emanan de la religión o de la filosofía. Fuera de esto, todo es convencional y falso (*Gloria*, capítulo 11).
- (10) –No, madre, esto no es morir –dijo Morton *lúgubrementemente*–. Quiero resucitar a esa pobre mujer que adoro [...] (*Gloria*, capítulo 27).
- (11) –¡La religión! –dijo Morton *sombríamente*–. ¡Siempre el mismo fantasma pavoroso que nos persigue atormentándonos! [...] (*Gloria*, capítulo 32).

Es cierto que, si los analizáramos individualmente, cada ejemplo parece simplemente contextualizar el acto de habla. En conjunto, sin embargo, la información que sistemáticamente recibimos como lectores a través de *gravemente*, *sombríamente* y *lúgubrementemente* contribuye a definir la caracterización de Morton a través de una suerte de efecto acumulativo (Montoro 2012, 89) en el transcurso de su vida textual similar al comentado en el apartado 4.4.1. Esta disposición, así como su valor caracterizador, entronca con teorías sobre la percepción de los personajes de ficción, como el «mind-modelling» (Stocckwell 2009)³. Efectivamente, debido al elevado grado de atención que el lector dedica a comprender la dimensión mental de los personajes (Hakemulder 2016), la repetición en el transcurso de la historia de la información sobre el modo de hablar de Morton proporcionada en sus intervenciones a través de los adverbios en *-mente* puede ayudar a definir la imagen que Galdós proyecta de él y que, como lectores, nos formamos en el acto de lectura de la novela. Este valor de los adverbios encaja, además, con el valor caracterizador de la información que Galdós incluye habitualmente en las proposiciones proyectoras comentado en el capítulo anterior.

En segundo lugar, encontramos el plano mental de los personajes. Aunque de manera mucho menos frecuente, los adverbios también se relacionan a menudo con la dimensión psicológica de los personajes (49 ejemplos). Aquí podemos distinguir dos niveles. Por un lado, las referencias al plano mental en momentos de representación discursiva se producen con frecuencia en momentos en los que el personaje ofrece, de cara al mundo exterior, una imagen que no se corresponde con lo que verdaderamente siente. El contraste entre lo que el personaje dice (el estilo directo) y lo que de verdad siente (que el narrador describe en la proposición proyectora) se encuentra con frecuencia modalizado por adverbios, como se puede advertir en el uso de *medianamente* en los ejemplos (12) y (13). Aunque en el primer ejemplo el sentimiento que se oculta es de disgusto y en el segundo es de emoción, la lógica detrás de ambos ejemplos es similar. En ellos el narrador no solo nos informa de que hay una discrepancia entre el estado anímico del personaje y lo que dice, sino que sugiere (mediante el uso del adverbio) que esa discrepancia no se logra ocultar del todo ante el interlocutor, sino simplemente disimular.

³ En términos generales, el *mind-modelling* puede definirse como el «process by which we perceive and understand minds other than our own» (Harrison 2017, 30).

- (12) –Bueno es el cuadro, bueno –dijo el otro, ocultando *medianamente* su disgusto–. Cuando sea realidad avise usted... Me consolaré de mi tristeza viendo la alegría de los que con sus buenas acciones han merecido vivir en paz (*Un faccioso más y algunos frailes menos*, capítulo 1).
- (13) –Eso sí que no lo he de creer –dijo ella, afectando jovialidad para encubrir *medianamente* su emoción–. ¿Tan pronto?... No vengas ahora con palabrotas [...] (*Doña Perfecta*, capítulo 8).

Por otro lado, Galdós también se muestra mucho más determinante en la revelación de emociones de sus personajes mediante el uso de adverbios. Así, cuando el personaje no pretende ocultar cómo se siente, Galdós suele recurrir a adverbios con un valor intensificador: *claramente, completamente, definitivamente, hondamente, enteramente*, etc. En los ejemplos (14) y (15) se muestran casos de *totalmente, enteramente y completamente*. Como se puede advertir, estos ejemplos guardan además similitudes formales, pues suelen asociarse al adjetivo que revela el estado del personaje (*totalmente aplacado, enteramente trastornada, completamente acobardado*) para intensificar su significado.

- (14) –Yo le suplico a usted, mi Sr. D. Romualdo –dijo Doña [sic] Francisca *enteramente* trastornada ya–, que no crea nada de eso [...] (*Misericordia*, capítulo 33).
- (15) –Bah... ya viene usted de malas –dijo Torquemada con fingido humor de bromas, y *completamente* acobardado–. ¿Y qué?, ¿no tengo más remedio que creer en la existencia de ese centro todo lleno de lumbre, y en los diablos y en que todo ello debe durar eternidades? (*Torquemada y San Pedro*, capítulo 2).

En tercer lugar, los adverbios identificados en las proposiciones proyectoras también se emplean con frecuencia para describir casos de lenguaje gestual, un aspecto que aparece casi indisolublemente unido a la representación del discurso verbal en el género novelesco, sobre todo en estilo directo (Korte 1997, 94 y ss.). Hasta 124 ejemplos se engloban en esta categoría. Estos ejemplos pueden dividirse a su vez en tres grupos: aquellos en los que se menciona alguna parte del cuerpo, aquellos que hacen referencia a las miradas de los personajes y los que se asocian con alguna acción que implica movimiento.

Sobre las referencias a partes del cuerpo, se han identificado hasta treinta referencias explícitas a las siguientes partes del cuerpo: las manos, los hombros, los brazos, los labios, los pies, la cabeza, el ceño, el entrecejo, el pecho y la nariz de los personajes. Los adverbios juegan un papel clave en estos casos, pues ofrecen una interpretación sobre el valor que en realidad tiene el lenguaje gestual descrito. Esto es, mientras que las descripciones de lenguaje gestual sirven para contextualizar, el hecho de que aparezcan acompañadas por un adverbio les otorga un componente interpretativo que nos ayuda a entender mejor el acto de habla al que acompañan. Sirvan como ejemplo los casos de *cariñosamente* y *furiosamente* que se muestran en (16) y (17). En ambos casos, el uso de los adverbios sirve para revelar la actitud de los personajes, lo que facilita la interpretación de sus palabras.

(16) –Sí, todo humo –dijo Fortunata, poniéndole *cariñosamente* la mano en el hombro–. No pienses y no temerás nada. Es la imaginación, nada más que la imaginación [...] (*Fortunata y Jacinta*, parte 4, capítulo 1).

(17) –Muy bien –dijo el presbítero restregándose *furiosamente* las manos–. Eso no podía faltar... Aparece la lógica en medio de este barullo romántico [...] (*Mendizábal*, capítulo 7).

Sobre las miradas hemos localizado 26 ejemplos, en donde los adverbios transforman nuevamente descripciones que en principio solo contextualizan en casos con un valor interpretativo estilísticamente significativo. En (18), Galdós se refiere a una mirada que proyecta matices positivos. Así, Miss Fly le dice a Gabriel lo valiente y generoso que es mirándole «fijamente al rostro». El adverbio *fijamente* es el que más se asocia a las miradas, con ocho usos. Además, las miradas también pueden jugar una función importante en la construcción del universo ficticio cuando se acompañan de adverbios. Tal es el caso de *alternativamente*, el segundo más frecuente, con tres ejemplos. En (19) podemos observar cómo el narrador controla la focalización a través de la mirada del personaje. Este uso que Galdós hace de adverbios como *alternativamente* con la mirada de los personajes sirve para reforzar el dominio del espacio visual y el movimiento como un recurso con el que «se prefigura el ritmo cinematográfico» de muchas de sus obras (Arroyo Díez 2011, 366).

(18) –Sois valiente y generoso, sin duda –dijo mirándome *fijamente* al rostro–. Bien se conoce en vuestro semblante que lleváis en las venas la sangre de

aquellos insignes caballeros que han sido asombro y envidia de Europa por espacio de muchos siglos (*La batalla de los Arapiles*, capítulo 9).

- (19) –Hace tiempo que tu buen padre me habló de un dulce proyecto que me agradaba en extremo, Carlos –dijo el viejo mirando *alternativamente* a su nieta y al joven guerrillero–. ¿Sabes lo que quiero decir? [...] (*El equipaje del rey José*, capítulo 25).

De hecho, este ritmo cinematográfico también se observa en el uso de adverbios que se asocian con acciones que implican movimiento (68 en total). Como se puede advertir en (20), en las proposiciones proyectoras también se introducen descripciones relacionadas con qué está ocurriendo al tiempo que el personaje articula su discurso, lo que contribuye a definir el universo ficticio que el autor nos plantea. Estas descripciones se encuentran con frecuencia matizadas por un adverbio, que, como se puede observar en el uso de *nerviosamente* en (20), pueden revelar información importante sobre el estado de un personaje.

- (20) –Todo sea por Dios –dijo liando *nerviosamente* otro cigarrillo–. Noble criatura, su juventud de usted ha sido muy triste; ha nacido usted en un páramo... (*La desheredada*, parte 1, capítulo 1).

5.4.2. Aspectos formales

Por último, aunque desde luego no por ello menos importante, en el plano formal también se advierten rasgos dignos de análisis. Formalmente, la proposición proyectora en la que se encuentra el adverbio suele aparecer interrumpiendo la proposición proyectada, partiendo esta en dos. Este tipo de proposición proyectora que interrumpe el parlamento del personaje en la estrategia de estilo directo es la misma suspensión a la que nos referíamos en el apartado 4.4.2: una interrupción prolongada del discurso del personaje por parte del narrador. En concreto, 409 de los 646 ejemplos localizados aparecen en suspensiones (un 63,1 %). De manera similar a Dickens, Galdós coloca proposiciones proyectoras suspendidas cuando desea concentrar información relacionada con la caracterización de un personaje. Como hemos visto a través del ejemplo de Morton en el apartado 5.4.1, en Galdós también observamos estos usos. Y, sin duda, lo más importante: las suspensiones son un lugar

habitual para la descripción de lenguaje gestual. Como comentábamos en el apartado 4.4.2, las suspensiones pueden crear una impresión de simultaneidad entre el discurso y la información contextual descrita por el narrador, lo que a su vez puede sugerir similitudes con el desarrollo simultáneo del habla y el lenguaje corporal en la vida real. En relación con ello, Galdós se apoya en diferentes recursos para construir estas suspensiones y ofrecer un efecto de sincronía entre las palabras del personaje y sus acciones. Por ejemplo, cuando las suspensiones tienen que ver con el lenguaje gestual de los personajes, Galdós recurre frecuentemente a vocativos en la primera parte del parlamento del personaje⁴. Como se puede comprobar en los ejemplos (21) y (22), Galdós parece recurrir a vocativos y exclamaciones como estrategia para poder *suspender* la proposición proyectora y crear la antedicha impresión de simultaneidad entre las palabras de los personajes y sus acciones, que aparecen matizadas por adverbios acabados en *-mente*.

(21) –Sr. D. Inocencio –dijo doña Perfecta, mirando *alternativamente* a su sobrino y a su amigo– creo que Vd. al juzgar a este chico, traspasa los límites de la benevolencia [...] (*Doña Perfecta*, capítulo 7).

(22) –Caballero –dijo *súbitamente* deteniendo el paso–. Veo que os estáis burlando de mí (*La batalla de los Arapiles*, capítulo 9).

5.5. Consideraciones finales

En este capítulo hemos analizado el valor de los adverbios acabados en *-mente* en las proposiciones proyectoras que introducen estilo directo a lo largo de la producción narrativa de Galdós. Como se ha visto, a pesar de que en general Galdós utiliza los adverbios en *-mente* de manera menos habitual que la nómina de autores realistas de CorXIX, lo cierto es que en las proposiciones proyectoras que introducen estilo directo se advierte un uso casi el doble de frecuente que en la novela del XIX. Esta frecuencia, además, cristaliza en funciones concretas, de las que se pueden observar en ejemplos a lo largo de toda su producción. La mayor parte de los ejemplos se asocian con la voz de los personajes. Además de compensar matices que no se pueden ofrecer de

⁴ Véase el estudio de Mahlberg, Smith y Preston (2013: 51-53) para comprender este recurso en literatura, centrado, de manera específica, en la obra de Dickens.

otra manera, en los adverbios también se advierten patrones que tienen que ver con la caracterización y que pueden contribuir, a través de la proyección de un modo de hablar concreto, a perfilar la imagen de un personaje en el transcurso de la historia.

La frecuencia de uso de este tipo de adverbios por parte de Galdós en las proposiciones proyectoras, así como su valor estilístico, sugieren nuevas vías de análisis en el estudio de las técnicas de representación del discurso del autor canario. A la luz de los resultados aquí expuestos, cabe pensar que, además de adverbios en *-mente*, Galdós podría recurrir a otros elementos con los que proyectar el discurso de sus personajes de forma más frecuente que el resto de novelistas decimonónicos. Esto se materializaría en un hábito estilístico típicamente galdosiano, que vendría a reforzar sus conocidos esfuerzos por dotar a sus personajes de hablas reconocibles y con un alto grado de matices. Esta es una vía que podría explorarse utilizando un enfoque de corpus como el que aquí hemos empleado, pues permitiría calibrar y comparar frecuencias de uso y realizar análisis sistemáticos de esos hábitos.

6. El espacio como eje vertebrador en la configuración de los universos ficticios

6.1. Introducción

En este último capítulo analizamos patrones formales y funcionales relacionados con la configuración del espacio en los universos ficticios de la producción narrativa de Benito Pérez Galdós. El estudio del espacio en la obra de Galdós resulta importante, además de por su interés como documento de una época –sus textos son una fiel estampa de realidad que nos permite conocer las ciudades, las casas, las escuelas, los cafés, los teatros, etc.–, por ser un elemento fundamental de las novelas en el plano simbólico, pues se encuentra cargado de significado (véase apartado 6.2). Desde un punto de vista estilístico, además, observar los criterios de caracterización del espacio del referente y su función (Álvarez Méndez 2002, 70) resulta igualmente importante, pues en él se aprecian mecanismos y hábitos que definen el estilo del autor. En la novela realista, en donde el elevado grado de verosimilitud que caracteriza este movimiento se cifra en gran medida en una reproducción fiel de los emplazamientos en los que se desarrollan las historias, esta relación entre el tratamiento del espacio y el estilo de los autores es especialmente importante. El caso de Galdós, desde luego, no es una excepción. En este capítulo nos centramos en el uso repetido de construcciones que contienen referencias espaciales a lo largo de la producción del autor canario, que analizamos desde el punto de vista de las funciones que desempeñan en la construcción de los universos ficticios que el autor nos plantea. Este análisis nos ayudará a explicar cómo el dominio del espacio visual y del movimiento con el que «se prefigura el ritmo cinematográfico» de muchas de sus obras (Arroyo Díez 2011, 366) se cimienta sobre el uso repetido de construcciones con referencias espaciales que no han sido analizadas de forma sistemática por la crítica especializada.

El capítulo se organiza como sigue. En primer lugar, realizamos una breve contextualización del marco de estudio, donde explicamos la relevancia del espacio en el género novelesco en general y su tratamiento en las novelas de Galdós en particular (apartado 6.2). En el apartado 6.3 detallamos la metodología empleada para la localización de ejemplos mediante la identificación de *clusters* en CorBPG y mostramos los resultados obtenidos. El apartado 6.4, que comprende la parte analítica, se divide en dos subapartados. En primer lugar, se realiza una aproximación general a las construcciones identificadas (apartado 6.4.1), analizando sus funciones según su clasificación en tres grandes bloques: los que contienen la palabra *calle*, los que contienen la palabra *puerta* y los que contienen dos referencias espaciales. En segundo lugar, en el apartado 6.4.2 se lleva a cabo un análisis más específico sobre cómo Galdós recurre a estas construcciones con referencias espaciales para transmitir movimiento y también para dotar de ritmo a la acción mediante la creación de impresión de simultaneidad entre lo que está ocurriendo en el plano discursivo y los aspectos que rodean a las conversaciones, marcados habitualmente por elementos que definen la escena. El capítulo finaliza con una breve reflexión en torno al potencial de los estudios de estilística de corpus en el ámbito de la literatura en español, donde relacionamos los hallazgos más importantes de este capítulo con los que ya hemos desgranado en los capítulos 4 y 5.

6.2. Marco de estudio: el espacio en el género narrativo y en la obra de Galdós

El espacio, entendido como escenario en el que tiene lugar la acción, es una parte fundamental del texto novelesco (Álvarez Méndez 2002) y un elemento que se encuentra en estrecha relación con el resto de componentes de la estructura formal. Junto con el tiempo, los personajes y los acontecimientos que tienen lugar en la historia, el espacio es uno de los pilares estructurales de la sintaxis narrativa: toda narración implica una serie de acontecimientos y personajes que se desarrollan en un tiempo y también en un espacio determinados (Zubiaurre 2000, 20-21). La importancia del espacio en el género novelesco es tal que hay quienes llegan a distinguir entre tipologías de novelas como «novelas de situaciones» o «de espacio» (Valles Calatrava 2008, 178). Si nos centramos en la novela realista española, el espacio se erige como un elemento de importancia cardinal en la ilusión de transparencia y el efecto de

verosimilitud que domina este movimiento. Siendo la reproducción fiel del mundo exterior uno de los pilares del realismo (Martínez Carazo 2006, 36-37), la actitud del novelista no puede ser sino objetiva e impersonal, tratando de describir los espacios de manera detallada y exacta. La descripción sistemática de los espacios que domina la novela realista otorga a las escenas, y sobre todo a los personajes que las protagonizan, un entorno físico corpóreo, que hace que la historia parezca real (Matzat 2007). Además de este importante papel en la construcción del universo narrativo, la configuración espacial se revela como uno de los elementos con más posibilidades de interpretación. (Zorán 1984, 319). Así, las profundas y minuciosas descripciones de los espacios típicas de la novela realista dotan habitualmente a los escenarios de un fuerte contenido semántico que habla indirectamente de los personajes y contribuye a su definición. El espacio, por tanto, no solo sirve de telón de fondo a los personajes, sino que juega un papel estilístico que suele ir más allá de la realidad geográfica sobre la que se asientan los actantes y en la que llevan a cabo sus acciones.

Si nos centramos en la figura de Galdós, vemos que los distintos rasgos que combina su estilo se encuentran armonizados en un universo novelesco que resulta, ante todo, convincente. Este realismo es en gran medida el resultado de su tratamiento del espacio, descrito con minuciosidad en sus obras gracias a su conocida labor de documentación en la que anotaba datos de escenarios que trasladaba a sus novelas. Sin embargo, su magistral tratamiento del espacio no solo queda patente en precisas descripciones de los enclaves en los que se desarrollan las historias, sino que tiene implicaciones literarias que van más allá de la propia configuración de la escena. Así, en muchas de sus novelas el espacio adquiere un valor simbólico en relación con determinadas funciones que envuelven y llegan a definir la actuación de los personajes. En *La de Bringas*, por ejemplo, Galdós hace coincidir los sentimientos y las actitudes de los personajes con el espacio en el que se desarrolla la acción (López-Landy 1979:182). El espacio del teatro, por ejemplo, sirve para proyectar la vanidad y el afán por aparentar de Rosalía Bringas. En *Fortunata y Jacinta*, por su parte, el espacio interior del convento de la Micaelas representa una atmósfera opresiva marcada por el dominio de las religiosas. Lo mismo ocurre con *Torquemada en la hoguera*, donde el espacio interior representa la expresión de un ámbito opresor, pues es donde el usurero presencia cómo se consume la vida de su hijo. Finalmente, en *El doctor Centeno*, por citar un ejemplo de distinto corte, el espacio también tiene un claro valor simbólico. A lo largo de la historia, las calles tienen un cariz positivo en la vida de Felipe

Centeno, pues es en ellas donde se libera del espacio opresor de la casa de los Polo, en la que sirve y no recibe un trato demasiado agradable.

Sin embargo, a pesar de este claro valor simbólico que Galdós otorga al espacio, que es del que se ha ocupado la crítica especializada de manera más frecuente, en este capítulo hemos decidido centrarnos en la forma misma que el autor tiene de tratar el espacio desde un punto de vista textual, pues también tiene un valor estilístico que ha pasado desapercibido para la crítica especializada –o al menos no ha sido abordado de forma sistemática–. Es cierto que en algunos estudios se abordan aspectos como los deícticos espaciales (cf. Arroyo Díez 2011, 43 y ss.), pero no existen trabajos en los que se traten, de forma metódica, los hábitos sobre los que Galdós construye su magistral dominio del espacio en la creación de sus universos ficticios. Las construcciones que aquí se analizan revelan patrones formales y funcionales que ayudarán a entender mejor el estilo del autor canario. El objetivo del capítulo es el de localizar el uso sistemático de estos patrones y poder así ahondar en sus funciones.

6.3. Metodología y resultados

Como en los capítulos anteriores, hemos utilizado el *software* de concordancias WordSmith Tools. En concreto, para analizar el espacio en la producción de Galdós, se han generado *clusters* tanto en CorBPG como en CorXIX y se han ordenado según su frecuencia en ambos corpus. Desde un punto de vista puramente formal, un *cluster* es una secuencia de dos o más palabras empleada de forma repetida en un corpus de textos (Cheng 2012, 72)¹. Se generan automáticamente por un *software* de concordancias (en nuestro caso, WordSmith Tools). El hecho de que no se seleccionen de forma premeditada refuerza, sin duda, su relevancia estilística. Desde un punto de vista funcional, a los *clusters* localizados en un corpus se les presupone «identifiable discourse functions in texts» (Conrad y Biber 2005, 58), por lo que pueden ser interesantes en la configuración de bloques textuales.

En nuestro caso, para obtener una relación de ejemplos lo más significativa posible, hemos seleccionado aquellos *clusters* con una longitud mínima

¹ Para una información detallada de qué es un cluster y cómo se genera utilizando WordSmith Tools, véase Scott (2013). Además, para cuestiones relacionadas con los parámetros que se han de utilizar en la localización de estos segmentos de texto, remitimos a Nieto Caballero (2022, 250-251), donde se ofrece una explicación detallada sobre aspectos como la longitud, la frecuencia y la distribución de estos en un corpus de estudio.

de cinco palabras y una frecuencia de al menos cinco apariciones en cada corpus. Aunque el número de ejemplos identificados es notablemente mayor, por una cuestión tanto de representatividad como de relevancia estilística hemos preferido centrarnos en los *clusters* más numerosos identificados en cada corpus. En concreto, hemos seleccionado los primeros veinticinco de CorBPG y CorXIX. Estos se muestran en la Tabla 6.

Tabla 6. *Clusters* identificados en CorBPG y CorXIX

	CorBPG		CorXIX	
	<i>Cluster</i>	Frec.	<i>Cluster</i>	Frec.
1	A UN LADO Y OTRO	126	LA NOVELA DE UN NOVELISTA	157
2	DE LA CALLE DE LA	126	A LA PUERTA DE LA	135
3	EN LA CALLE DE LA	98	DE UN MOMENTO A OTRO	79
4	EN LA PUERTA DE LA	88	DE UN LADO A OTRO	77
5	EN LA CUENTA DE QUE	81	AL FIN Y AL CABO	73
6	CASA DE LA CALLE DE	74	AL PIE DE LA LETRA	71
7	EN MEDIO DE LA CALLE	70	EN EL FONDO DE SU	68
8	EN EL MOMENTO EN QUE	69	DE DON JUAN DE AUSTRIA	67
9	A LA PUERTA DE LA	65	LA MAYOR PARTE DE LOS	62
10	EN LA PUERTA DEL SOL	65	A UN LADO Y A	57
11	LA PUERTA DE LA CASA	61	NI MÁS NI MENOS QUE	57
12	DE UN LADO PARA OTRO	60	A UN LADO Y A OTRO	56
13	LA ESQUINA DE LA CALLE	59	EN LA CUENTA DE QUE	56
14	LAS MANOS A LA CABEZA	59	UN LADO Y A OTRO	56
15	YO NO SÉ LO QUE	56	A LA LUZ DE LA	55
16	POR LA CALLE DE LA	55	LAS MANOS EN LOS BOLSILLOS	55
17	NO HAY MÁS REMEDIO QUE	53	EN EL FONDO DE LA	52
18	NO SÉ LO QUE ME	53	EN EL MOMENTO EN QUE	49
19	DE UNA PARTE A OTRA	52	LAS TRES DE LA TARDE	49
20	DE LA CALLE DE SAN	51	LE DIGO A USTED QUE	49
21	NO ES MÁS QUE UN	51	LA PALMA DE LA MANO	48
22	NO HABÍA MÁS REMEDIO QUE	51	LA PUERTA DE LA CALLE	47
23	AL CAER DE LA TARDE	49	A LA LUZ DEL SOL	46
24	A LA CALLE DE LA	48	LA MAYOR PARTE DE LAS	46
25	DE LA NOCHE A LA	48	A DON JUAN DE AUSTRIA	45

Fuente: elaboración propia.

Como se puede advertir en la Tabla, la mayoría de los ejemplos localizados en CorBPG contienen referencias al espacio. En concreto, quince de los veinticinco *clusters* más numerosos identificados en la obra narrativa de Galdós tienen que ver con cuestiones relacionadas con el espacio (*a un lado y otro, de la calle de la, en la calle de la o en la puerta de la*, por mencionar los cuatro primeros, todos con referencias espaciales). Esta es, sin duda, una clara señal de la importancia del espacio, apuntada ya por la crítica especializada. El hecho de que el procesamiento del corpus galdosiano apunte en esta dirección resulta interesante, pues, como señala Stubbs, «even if quantification only confirms what we already know, this is no bad thing [...], since this gives confidence that the method can be relied on» (Stubbs 2005, 6). Y en este caso, no solo nos vale para «confirm findings from many years of traditional study» (Stubbs 2005, 6), sino para para calibrarlos con exactitud: el espacio se presenta como un elemento fundamental en el estilo galdosiano, con quince de los veinticinco *clusters* más numerosos relacionados con este aspecto. Esta relevancia se refuerza, además, si observamos el conjunto de *clusters* identificados en CorXIX. Como se puede observar, solo seis de los veinticinco ejemplos localizados hacen referencia a cuestiones relacionadas con el espacio (*a la puerta de la, de un lado a otro, a un lado y a, a un lado y a otro, un lado y a otro y la puerta de la calle*). Este hecho no solo justifica sino que parece demandar un estudio detenido como el que aquí se presenta, en el que se aborden los mecanismos empleados por Galdós para definir el espacio en sus novelas.

6.4. Análisis

Para llevar a cabo el análisis hemos realizado concordancias de los quince *clusters* localizados en CorBPG que contienen referencias espaciales, identificando todos los ejemplos de cada construcción en listas separadas. Esto permite una lectura vertical de los ejemplos (Tognini-Bonelli 2001, 18), que hace posible, a su vez, identificar patrones recurrentes a lo largo de la producción narrativa de Galdós. Para ilustrar los hallazgos más significativos de nuestro análisis, hemos dividido el apartado analítico en dos grandes bloques. En primer lugar, hemos clasificado los *clusters* en bloques separados según el tipo de referencia espacial que contienen y hemos analizado las funciones principales de cada uno estos bloques (apartado 6.4.1). En segundo lugar, nos hemos centrado en cómo Galdós recurre a estas construcciones con referen-

cias espaciales para transmitir movimiento, lo que servirá para reforzar su consabido dominio del espacio a través de un análisis de aspectos que hasta ahora no habían sido descritos –o al menos analizados de forma metódica (apartado 6.4.2).

6.4.1. Clasificación

Los quince *clusters* identificados en CorBPG se pueden clasificar en tres grandes grupos: los que contienen la palabra *puerta*, los que contienen la palabra *calle* y el resto, que contienen dos referencias espaciales (*a un lado y otro*, *de un lado para otro y de una parte a otra*). Que pueda realizarse una clasificación tan clara no parece casual, sino que más bien es el resultado de la existencia de patrones en los que Galdós se apoya para definir el espacio visual y construir su universo ficticio. De hecho, si observamos el uso que Galdós hace de los distintos *clusters* que conforman cada uno de los bloques, advertimos patrones que refuerzan esta tesis, como se detalla a continuación.

En primer lugar, el bloque de *clusters* que contienen la palabra *calle* es el más variado, con ocho ejemplos (*de la calle de la*, *en la calle de la*, *casa de la calle de*, *en medio de la calle*, *la esquina de la calle*, *por la calle de la*, *de la calle de San y a la calle de la*). La aparición recurrente de las calles entre los *clusters* más numerosos identificados en CorBPG refleja la importancia de este elemento en la obra de Galdós. Este hecho se refuerza si tenemos en cuenta la frecuencia relativa de *calle* en CorBPG y CorXIX, siendo de 0,07 % en el primero (4674 apariciones totales) y 0,03 % en el segundo (2164 apariciones totales). En el género novelesco, las calles son una parte importante del paisaje urbano en la época realista (González 1998, 32). En el caso concreto de Galdós, el autor recurre habitualmente a las calles para situar la acción presentada en un espacio real, de manera que logra un alto grado de verosimilitud en el marco del antedicho paisaje urbano en el que transcurren la mayor parte de sus historias. Además de esta sensación de realismo a la que se suele referir la crítica tradicional, la identificación de los *clusters* que contienen la palabra *calle* permite ahondar en el uso que Galdós hace de este elemento desde un punto de vista textual y descubrir patrones que se repiten a lo largo de la producción del autor canario. El uso más habitual es el de posicionar lugares en los que tiene lugar la acción mediante su enclave en una vía determinada. Pisos, cuerdas, cuartitos, colegios, prisiones, farmacias, tiendas, auditorios, cacharrerías, buñolerías, comercios, pollerías, clubes y sobre todo

casas –*casa de la calle* es el sexto *cluster* más habitual en el corpus galdosiano, con setenta y cuatro ejemplos– son localizaciones a las que se suele hacer referencia por su situación en una calle concreta, como se muestra en los ejemplos (1), con dos referencias, y (2), con una sola referencia pero en el que se abunda en detalles que tienen que ver con la localización de la casa de la calle de la Inquisición («esquina a la Flor Baja, cerca del edificio de la Inquisición de corte y a poca distancia de los Premostratenses»). Este gusto por incidir en la situación de determinados lugares en la ciudad no se advierte en CorXIX –o al menos no con la misma intensidad–. Se trata más bien de un recurso galdosiano, que encaja con su dominio del espacio visual y con el que confiere sensación de realismo a sus universos ficticios.

- (1) Mi comercio *de la calle del Pez* se hizo agua una noche para sacarle de la cárcel, cuando aquel feo negocio de los billetes de lotería. La cacharrería *de la calle de la Torrecilla* se resquebrajó después, y pieza por pieza se la fueron tragando el médico y el boticario, cuando cayó Francisca en la cama con la enfermedad que se la llevó (*La desheredada*, capítulo 2).
- (2) Yo vivía en una hermosa casa *de la calle de la Inquisición*, esquina a la Flor Baja, cerca del edificio de la Inquisición de corte y a poca distancia de los Premostratenses. Mis servicios a determinado prócer diéronme aquella habitación demasiado grande para un soltero [...] (*La segunda casaca*, capítulo 2).

Un uso análogo se observa con los personajes, lo que refuerza este hábito estilístico. Así, los personajes se identifican frecuentemente por su localización. El carbonero de la calle de la Esperancilla (*Tormento*), las monjitas de la calle de San Leonardo (*Amadeo I*), el prestamista de la calle de San Blas (*Torquemada en el purgatorio*) o el guarnicionero en la calle de la Zapatería de Viejo (*El 19 de marzo y el 2 de mayo*) son solo algunos ejemplos. En ocasiones se trata, como en los ejemplos vistos (1) y (2), de referencias que sirven para construir el universo ficticio, pues se ofrecen detalles que van más allá del personaje. Esto es lo que ocurre por ejemplo en (3), donde el guarnicionero se nos describe como un personaje «instalado en la calle de la Zapatería de Viejo» y además se nos ofrecen datos más concretos de la localización («muy contigua a la de la Sal»). De forma más frecuente, las calles sirven como referencia de identificación de los personajes, es decir, las calles actúan como una suerte de recurso de caracterización. Esto es lo que ocurre con las monjas

de la calle de San Leonardo en (4). Además de como un recurso de caracterización, referencias como la de «la calle de San Leonardo» para identificar a las monjas de *Amadeo I* nos ayudan a su vez a formar el universo ficticio que el autor nos plantea, pues los personajes aparecen frecuentemente presentados como pertenecientes a un punto concreto del mapa de la historia.

- (3) Por fortuna, yo conocía un maestro guarnicionero instalado *en la calle de la Zapatería de Viejo*, muy contigua a la de la Sal, y resolví dirigirme a él para pedir informes del Sr. Requejo (*El 19 de marzo y el 2 de mayo*, capítulo 14).
- (4) Enterose de ello la Marquesa de Navalcarazo, y queriendo apartar a la pobre niña de todo influjo maléfico, obligó a la madre a ponerla bajo la guardia y custodia de unas monjitas *de la calle de San Leonardo* (*Amadeo I*, capítulo 13).

En suma, además de para definir la escena, Galdós emplea las calles de modo referencial, con las que establece conexiones entre lugares –ejemplos (1) y (2)– y también personajes –ejemplos (3) y (4)– con enclaves en el marco de la ciudad. Este uso tan particular –y tan habitual, pues es el que se advierte en los usos del término *calle* en las construcciones más comunes en las que se emplea el sustantivo en la producción del autor– supone un hábito estilístico representativo del que se vale para construir su universo ficticio. Este hábito sirve para reforzar el magistral uso que Galdós hace de las calles descrito por la crítica, en el que estas, como centro de la vida urbana, desempeñan un papel protagonista a través de minuciosas descripciones y su papel protagonista como enclave donde se desarrollan los hechos (Arroyo Díez 2011, 103).

Por su parte, los *clusters* que contienen la palabra *puerta* (*en la puerta de la, a la puerta de la, en la puerta del Sol y en la puerta de la casa*) son ante todo ejemplos de punto de emplazamiento. Dicho de otro modo, en el universo ficticio galdosiano las puertas suelen actuar como la referencia en la que se sitúan los personajes y en torno a la que se construye la escena que se nos presenta. Al contrario de lo que ocurre con las calles, la frecuencia normalizada de *puerta* en la obra del canario (3486 ejemplos, lo que constituye un 0,05 % del corpus) no es mayor que en la novela realista en general (3253 ejemplos en CorXIX, lo que constituye también un 0,05 % del corpus), por lo que el uso tan particular detectado en CorBPG puede considerarse un rasgo típico del estilo de Galdós. En concreto, a lo largo de sus novelas es fre-

cuenta toparse con referencias a la puerta de la casa, la puerta de la cocina, la puerta de la alcoba, la puerta de la armería, la puerta de la ratonera, la puerta de la iglesia, la puerta de la carnicería, la puerta de la botica, la puerta de la comandancia, etc. como matrices sobre las que se construye el universo ficticio. En (5) y (6) se muestran dos de estos casos en los que la puerta se emplea como referencia espacial sobre la que se define la escena. En (5), por ejemplo, Galdós utiliza la puerta de la alcoba de doña Lupe como punto de referencia para explicar la posición de Fortunata. Sobre la puerta se construye la foto que recibimos como lectores. Algo parecido ocurre en (6), en donde a pesar de ofrecérsenos una descripción tanto física como introspectiva de Mita, esta se realiza nuevamente tomando como referencia su posición: sentada en la puerta de la casa. Estos usos encajan dentro del uso que Galdós hace del espacio como recurso con el que lograr un entorno físico realista sobre el que desarrollar la acción.

- (5) Fortunata le examinaba atentamente, sentada lejos del grupo principal, en una silla próxima *a la puerta de la alcoba* de doña Lupe. Él no se sentó [...] (*Fortunata y Jacinta*, parte 4, capítulo 1).
- (6) Mita, sentada en *la puerta de la casa*, expresaba con su inmovilidad, el codo en la rodilla, la cara recostada en la palma de la mano, el aburrimiento de una larga espera (*O'Donnell*, capítulo 32).

Otro uso más específico, y que no ha sido abordado por la crítica especializada, es el que marca la puerta como finalización de una escena. En (7) y (8) se muestran dos ejemplos del *cluster la puerta de la casa* en el que la puerta se presenta no solo como el punto donde se sitúan los personajes, sino como referencia sobre la que se construye el final del episodio que tiene lugar. En ambos ejemplos la puerta es donde se detienen los personajes para despedirse. Este uso tan concreto se puede añadir al hábito galdosiano de situar la casa donde vive un personaje «de prolegómeno de una escena que va a venir y de prólogo de otros pasajes importantes de la narración» (Arroyo Díez 2011, 102). No es extraño, como ocurre en (7) y (8), que, además de resultar un prolegómeno, las referencias espaciales —en nuestro caso la puerta de la casa— sean también un elemento que marca el punto final de la escena.

- (7) Nada contestó Guerra a estas sesudas palabras. Detuviéronse *a la puerta de la casa* del arquitecto, y se despidieron apretándose cariñosamente las

manos, y deseándose una buena noche [...] (*Ángel Guerra*, parte 3, capítulo 4).

- (8) En esto llegaron a *la puerta de la casa* mortuoria, donde Quintina, después de besuquearle otra vez refregándole la cara, le dejó en compañía de los demás chicos, que ya estaban allí, más de lo que permitían las tristes circunstancias (*Miau*, capítulo 28).

Por último, aunque el bloque de los *clusters* con dos referencias espaciales es el menos variado (solo tres ejemplos: *a un lado y otro*, *de un lado para otro* y *de una parte a otra*), en él se advierten dos patrones estilísticamente relevantes desde el punto de vista de la construcción del universo ficticio galdosiano. El primero tiene que ver, como es fácil imaginar, con el movimiento. Al existir dos referencias, estas se suelen erigir en puntos de salida y llegada de un movimiento, expresado por el verbo –de carácter cinético– con el que se asocian (*andar*, *correr*, *ir*, *mover*, *pasear*, *transportar*, etc.). En (9) y (10) se muestran dos ejemplos de corte similar, en los que la construcción, además de ayudar a configurar el movimiento en la escena, contribuye a reforzar el carácter ansioso de los personajes. En el caso de (9), por un lado, *de un lado para otro* se asocia con el verbo *moverse* y nos presenta la intranquilidad de doña Carlota a través de sus movimientos por la casa. En el caso de (10), *de una parte a otra* se asocia con el verbo *ir* y desempeña una función similar en la proyección de la inquietud de Amparo en *Tormento*. Esta es una de las formas que Galdós emplea para transmitir movimiento utilizando referencias espaciales, junto con las que se explican en el siguiente apartado.

- (9) En pie y moviéndose sin cesar *de un lado para otro*, altiva, nerviosa, respirando fuerte, Doña [sic] Carlota parecía que imaginaba crueldades y violencias impropias de mujer y de princesa (*Los apóstólicos*, capítulo 34).
- (10) Iba *de una parte a otra* de la casa con morbosa inquietud; y en ocasiones veía los objetos del revés, invertidos. Hasta el retrato de su padre tenía la cabeza hacia abajo (*Tormento*, capítulo 33).

Cuando no tienen que ver con el movimiento, los *clusters* con dos referencias espaciales suelen relacionarse con la definición del espacio en el que se desarrolla la escena. Este parece ser un estilema galdosiano en la construcción del universo ficticio que el autor nos plantea, sobre todo por el uso tan pecu-

liar que hace de él. En concreto, la particularidad de este uso se encuentra en la sorprendente frecuencia con la que Galdós utiliza este *cluster* con la visión de los personajes como matriz desde la que construir la escena. En la novela realista en general, muchos personajes tienen la función de mirar, siendo su mirada el recurso empleado por el narrador para insertar descripciones (Zubiaurre 2000, 24). En el caso de Galdós, como se ha encargado de demostrar la crítica, el espacio se presenta con frecuencia a través del punto de vista del personaje (Arroyo Díez 2011, 47). En muchos de estos casos se observa el uso de *clusters* con dos referencias espaciales. Con esta estrategia, Galdós focaliza el relato en la mirada de los personajes, lo que hace que, como lectores, presenciemos la escena a través de sus miradas y construyamos la escena en nuestra imaginación. Los casos más claros se advierten en los usos de *a un lado y otro*. En (11) mostramos un ejemplo de este *cluster*, en el que la mirada sirve como mecanismo de engarce de la descripción en el texto narrativo. Como se puede advertir, Galdós se sirve de la mirada a un lado y otro de Benina para ofrecer, con todo lujo de detalles, la escena que pretende mostrarnos cuando esta sale de casa, desde una curva en forma de zig-zag que conduce a la estación de las pulgas hasta «un arroyo de aguas de alcantarilla, negras como tinta, baja por un cauce abierto en los taludes, y salvando el camino por una atarjea, corre a fecundar las huertas antes de verterse en el río». Todo depende de la mirada a ambos lados del personaje, siendo esta responsable de la información que recibimos y la que guía nuestra interpretación, como a veces suele ocurrir en el género novelesco (cf. Garrido 1993, 220).

- (11) Dando las gracias a la esmirriada, salió Benina, y se fue por toda la calle adelante, atisbando *a un lado y otro*. Esperaba distinguir en alguno de aquellos calvos oteros la figura del marroquí tomando el sol o entregado a sus melancolías. Pasadas las casas de Ulpiano, no se ven a la derecha más que taludes áridos y pedregosos, vertederos de escombros, escorias y arena. Como a cien metros de la explanada hay una curva o más bien zig-zag, que conduce a la estación de las Pulgas, la cual se reconoce desde abajo por la mancha de carbón en el suelo, las empalizadas de cerramiento de vía, y algo que humea y bulle por encima de todo esto. Junto a la estación, al lado de Oriente, un arroyo de aguas de alcantarilla, negras como tinta, baja por un cauce abierto en los taludes, y salvando el camino por una atarjea, corre a fecundar las huertas antes de verterse en el río (*Misericordia*, capítulo 27).

Estos usos tan específicos, junto a los identificados en los *clusters* que contienen referencias a las calles y las puertas, revelan hábitos estilísticos en la narrativa de Galdós en lo que a la construcción de sus universos ficticios a través del tratamiento de aspectos espaciales se refiere. Un estudio de corpus permite no solo identificarlos sino analizarlos de forma metódica, lo que refuerza algunos de los presupuestos estilísticos sobre los que se cimienta la opinión de la crítica especializada y revela también algunos usos que hasta ahora habían pasado desapercibidos en la exégesis del autor canario.

6.4.2. Patrones funcionales

Además de estos usos independientes identificados al clasificar los *clusters* en tres categorías –usos que podríamos asociar al tratamiento que Galdós da a unidades concretas como las calles, las puertas o la combinación de referencias espaciales–, el conjunto de quince *clusters* identificados también puede analizarse de forma integral, lo que revela mecanismos estilísticos de los que Galdós se sirve para crear efectos que van más allá de la definición de la escena. Estos mecanismos se abordan en este segundo apartado. En concreto, nos centraremos en cómo Galdós utiliza las referencias espaciales para crear sensación de movimiento y también para dotar de ritmo a la acción mediante la creación de impresión de simultaneidad entre lo que está ocurriendo en el plano discursivo y los aspectos que rodean a las conversaciones, marcados frecuentemente por elementos que definen la escena.

Por un lado, además de los *clusters* con dos referencias espaciales analizados en el apartado 6.4.1, cabe destacar que los que contienen una sola referencia también son empleados por Galdós para crear sensación de movimiento. Como cabría esperar, y al igual que en el caso de los ejemplos que contienen dos referencias espaciales, la constelación léxica (Cantos-Gómez y Sánchez 2001) de los *clusters* con una sola referencia espacial –la puerta o la calle– empleados para transmitir acción está formada principalmente por verbos que indican movimiento. Por ejemplo, *a la puerta de* coloca con verbos como *entrar*, *ir* o *desplazarse*. Sin embargo, lo verdaderamente interesante de estos *clusters* radica en su combinación con otras referencias espaciales. Esta combinación, junto al verbo de carácter cinético que describe la acción, refuerza la sensación de movimiento descrita por el narrador, como se muestra en los ejemplos (12 y 13). En (12) la puerta de la calle se combina, además de con el verbo *recorrer*, con la capilla, mientras que en (13) la puerta de la alcoba se

combina, además de con los verbos *ir* y *venir*, con el comedor, con el despacho y con el gabinete.

(12) La ideal figura enlutada describió una suave curva para recorrer el camino desde la capilla *a la puerta de la calle* (*La primera república*, capítulo 10).

(13) Iba y venía del comedor *a la puerta de la alcoba*, de esta a su despacho, y del despacho al gabinete (*Torquemada en la hoguera*).

Sin embargo, en la creación de sensación de movimiento por parte de Galdós también hay usos mucho más específicos y en los que se advierte una sistematicidad que sugiere un estilema galdosiano a la hora de transmitir acción. Es aquí donde entra en juego su dominio del espacio visual y el movimiento, con el que «se prefigura el ritmo cinematográfico» (Arroyo Díez 2011, 366) que caracteriza su estilo. Desde un punto de vista formal, cuando estos *clusters* se emplean para sugerir movimiento, aparecen en construcciones muy concretas que también ayudan a crear una suerte de movimiento en nuestra mente. En concreto, se trata de proposiciones subordinadas adverbiales de tiempo que aparecen precediendo a la proposición principal y que contienen una referencia espacial, como se describe en la Tabla 7.

Tabla 7. Patrón empleado por Galdós para transmitir sensación de movimiento

Proposición subordinada adverbial de tiempo (<i>cluster</i> con referencia espacial) + proposición principal

Fuente: elaboración propia.

Estas proposiciones ayudan a crear una suerte de sensación de transición de un punto (proposición subordinada) a otro (proposición principal). Es decir, existe una suerte de desplazamiento en el plano formal –de una proposición subordinada, dependiente de la principal, con la que se enlaza– que refleja el desplazamiento que percibimos en el contenido. No se trata de ejemplos aislados localizados con un *cluster* concreto, sino que aparecen tanto en ejemplos que contienen referencias a las calles, como se ve en el ejemplo (14), como en ejemplos que contienen referencias a las puertas, tal como se lee en el ejemplo (15).

- (14) Al entrar *en la calle de la Puebla*, iba ya Cadalsito tan fatigado que, para recobrar las fuerzas, se sentó en el escalón de una de las tres puertas con rejas que tiene en dicha calle el convento de Don [sic] Juan de Alarcón (*Miau*, capítulo 3).
- (15) Cuando *la puerta de la casa* se abrió, precipitose la turba en lo interior, bramando de coraje (*El 19 de marzo y el 2 de mayo*, capítulo 9).

Como se puede advertir, la relación de subordinación refuerza el movimiento, pues la dependencia de la primera proposición sobre la segunda crea una suerte de transición que, en el caso oraciones coordinadas o yuxtapuestas, no existiría. Además, el hecho de que sea en la proposición subordinada donde aparece el *cluster* con la referencia espacial y que esta aparezca en posición inicial también fortalece la impresión de movimiento: como lectores, recibimos y procesamos la información relacionada con el espacio en primer lugar, lo que nos permite configurar la escena. Y desde ahí construimos el movimiento. Cabe destacar que estos ejemplos aparecen tanto en fragmentos correspondientes a la voz del narrador (ejemplos (14) y (15)), como en boca de los propios personajes (ejemplos (16) y (17)). Tradicionalmente, lo referido se ha centrado en los personajes y su relación con el movimiento haciendo énfasis en que son los propios personajes «quienes se desplazan de un lugar a otro creando con su imaginación la visión que el lector ha de percibir de las calles de la ciudad» (Arroyo Díez 2011, 104). Estos ejemplos demuestran, además, que ellos también imprimen movimiento a la narración cuando narran episodios de otros personajes a través de sus intervenciones. El hecho de que esta construcción tan concreta se dé tanto en fragmentos de la voz del narrador como en el discurso de los personajes no hace sino consolidar esta estrategia como un hábito estilístico galdosiano para configurar la impresión de movimiento.

- (16) Me equivoqué... Al verla doblar *la esquina de la calle* de San Bernardino, metime de nuevo en la iglesia. Todo mi anhelo era apoderarme de Celestina Tirado, que charlaba con el sacristán y unas viejas santurronas (*La Primera República*, capítulo 10).
- (17) –Vas a saberlo. Ayer salíamos de almorzar en casa de Carriquiri, Narciso Ametller, Luis Sartorius y yo... Al volver *la esquina de la calle* de las Huertas, vimos a tu amiga salir de un coche con Federiquito Nieto, y entrar... ¿sabes ya dónde? (*De Cartago a Sagunto*, capítulo 10).

Por otro lado, las referencias espaciales también son empleadas de un modo muy concreto para crear impresión de simultaneidad entre el discurso de los personajes y sus movimientos. El patrón formal en el que se han localizado estos ejemplos suele ser siempre el mismo: se trata de casos de estilo directo en el que los *clusters* se colocan en la proposición proyectora, encontrándose esta en una posición media que interrumpe el discurso del personaje, como se puede advertir en el ejemplo (18). Es decir, se trata de las suspensiones (Lambert 1981) a las que ya nos hemos referido en los apartados 4.4.2 y 5.4.2. Como ya comentábamos en estos apartados, las suspensiones pueden crear una impresión de simultaneidad entre el discurso y la información contextual descrita por el narrador, lo que a su vez puede sugerir similitudes con el desarrollo simultáneo del habla y el lenguaje corporal en la vida real. La suspensión mostrada en (18), por ejemplo, transmite la sensación, en el acto de lectura, de que el movimiento de don Fernando corriendo de un lado para otro tiene lugar al tiempo que articula sus palabras –que no es sino lo que ocurre en la historia–. Estos ejemplos encajan en la sensación de verosimilitud que Galdós es capaz de crear en la construcción de sus universos ficticios, que el lector llega a percibir como fragmentos de realidad (Gullón 1980, 59). Las suspensiones, como ya comentábamos en el apartado 4.4.2, son un rasgo típico del estilo de Charles Dickens (Newsom 2005, 556). La utilización sistemática de estas unidades por parte de Galdós, como veremos en el capítulo 9, parece ser un eco del novelista victoriano, que sirve para afianzar la consabida influencia que ejerció en él (cf. Tambling 2013).

- (18) –Esto es horroroso –exclamó D. Fernando corriendo *de un lado para otro* en la oscura pieza–. Que nos fusilen... pero que no nos arrastren, ni nos destrocen, ni nos escupan, ni nos insulten... ¡Piedad, misericordia! (*El equipaje del Rey José*, capítulo 19).

En el caso concreto de las suspensiones en las que aparecen referencias espaciales, cabe destacar que estas se localizan principalmente en momentos de elevada carga emocional. Así lo demuestra el tono exclamativo que suele caracterizar el parlamento del personaje que las acompaña. En el caso de (18) es el verbo de habla (*exclamó*) el que nos lo indica. En otras ocasiones son las propias palabras del personaje las que aparecen entre signos de exclamación, como se muestra en los ejemplos (19) y (20) –en el caso del ejemplo (20), además, el verbo empleado por Galdós para introducir las

palabras del personaje es nuevamente *exclamó*-. Estas escenas se caracterizan por una alta intensidad que Galdós refuerza en el plano textual gracias al uso de las suspensiones transmiten sensación de simultaneidad entre las palabras cargadas de sentimentalismo que articulan los personajes y sus acciones.

(19) –¡Gracias, gracias, mil gracias! –dijo galantemente el héroe saludando *a un lado y otro*-. Pero apartarse, apartarse, señoras (*7 de julio*, capítulo 20).

(20) –¡Ay, no, no, D. Eustaquio, por Jesús vivo! –exclamó ruborizada la señora, *en la puerta de la cocina*, secando un plato que acababa de fregar-. El pobre ingenio mío no merece tales honores [...] (*Vergara*, capítulo 25).

Sin embargo, estas suspensiones con referencias espaciales también se advierten en momentos menos emotivos. En tales casos, Galdós suele recurrir a los vocativos como estrategia para acomodar las suspensiones: el personaje que habla interpela a su interlocutor y es esta llamada la que se separa del resto del parlamento a través de la suspensión, como se puede observar en (21) y (22). Este parece ser un uso *ad hoc* del vocativo, empleado para poder *suspender* la proposición proyectora que incluye la referencia espacial y crear la antedicha impresión de simultaneidad entre las palabras de los personajes y sus acciones.

(21) –Gabriel –dijo deteniéndose *en medio de la calle* y asomando por el embozo de su capa un dedo con el cual ciceronianamente acentuaba sus palabras-, cuando yo lo digo, sabido me lo tengo [...] (*Napoleón en Chamarín*, capítulo 11).

(22) –Rosa –dijo D. José, presentándose de improviso *en la puerta de la cocina*-. Vete a acostar al momento. Es muy tarde (*El doctor Centeno*, parte 2, capítulo 7).

Por último, no podemos dejar de mencionar los casos en los que Galdós recurre a suspensiones con referencias espaciales cuando reproduce los pensamientos de sus personajes. Como se puede observar en (23) y (24), se trata de la misma estrategia: estilo directo y el discurso (mental) del personaje interrumpido por las palabras del narrador (una suspensión), en las que se encuentra una referencia espacial. Aunque la crítica se ha ocupado

tradicionalmente de analizar la interdependencia entre el movimiento físico y el proceso mental de los personajes, considerándosela un aspecto distintivo de la novela galdosiana (Arroyo Díez 2011, 104), estos casos revelan un marcado patrón formal que arroja nueva luz sobre la interdependencia entre las acciones y los pensamientos de los personajes en el universo galdosiano. En concreto, el hecho de suspender la proposición que introduce los pensamientos y dividir estos en dos ayuda a crear una impresión de simultaneidad entre las acciones de los personajes y los pensamientos de los que nos informa el narrador, lo que contribuye a lograr un mayor grado de realismo en el plano textual.

(23) –Pero ese tiro, ¿me lo doy o no me lo doy?... No tengo más remedio que dármelo –discurría entrando *por la calle de la Magdalena*–. Por ninguna parte veo la solución. Sí, lo que es el tiro me lo pego; vaya si me lo pego... Lo malo es que no tengo revólver... [...] (*Fortunata y Jacinta*, parte 4, capítulo 5).

(24) –Pero ¿qué reos son esos a quienes tengo yo que auxiliar? –me decía yo, vagando como un demente *de una parte a otra* con las manos en la cabeza–. ¿Qué delito han cometido para que se les sacrifique inhumanamente? [...] (*Vergara*, capítulo 2).

Desde luego, resulta interesante –y lo que es más importante, estilísticamente significativo– que el uso de suspensiones para crear un efecto de sincronía entre el discurso de sus personajes (ya sea verbal o mental) y sus acciones esté caracterizado por la inclusión de referencias espaciales localizadas en los *clusters* más numerosos identificados en su producción narrativa. Este hecho no hace sino afianzar la relevancia estilística del espacio en la producción del autor, como se viene comentando a lo largo del capítulo. Como se ha visto, la construcción de sus universos ficticios se cimienta, en gran medida, en el uso sistemático de determinadas construcciones. Además de para definir la escena (apartado 6.4.1), estas construcciones se emplean para transmitir sensación de movimiento e incluso sensación de simultaneidad entre acciones, como acabamos de ver. Las funciones de estos *clusters* y sus funciones, algunas de ellas tradicionalmente desapercibidas en la exégesis del autor canario en lo que a su tratamiento del espacio se refiere, sirven para arrojar nueva luz sobre la maestría de Galdós en la construcción de sus universos ficticios, uno de los aspectos por los que goza de mayor reconocimiento.

6.5. Consideraciones finales

En este capítulo hemos analizado el valor del espacio como uno de los ejes sobre los que se vertebra la creación del universo ficticio galdosiano. El análisis se ha articulado en torno a *clusters* identificados tanto en CorBPG como CorXIX gracias al procesamiento de los textos con WordSmith Tools, que ha revelado patrones tanto formales como funcionales que han pasado desapercibidos para la crítica tradicional. De forma más específica, la metodología empleada ha permitido localizar una serie de *clusters* que contienen referencias espaciales que, además de encontrarse entre las construcciones más empleadas por Galdós en sus novelas, son empleadas con un valor similar a lo largo de su producción. De hecho, ha sido posible clasificar los *clusters* identificados en tres grandes bloques: los que contienen la palabra *calle*, los que contienen la palabra *puerta* y los que contienen dos referencias espaciales. En ellos se advierten funciones similares que ayudan a la construcción de los universos ficticios galdosianos: el bloque de *clusters* que contienen la palabra *calle* (*de la calle de la*, por ejemplo) se emplea habitualmente para identificar, además de lugares, a personajes y así caracterizarlos (el carbonero de la calle de la Esperancilla o el prestamista de la calle de San Blas); los que contienen la palabra *puerta* (*a la puerta de la*, por ejemplo) suelen funcionar, además de como referencias en la que se sitúan los personajes y en torno a la que se construye el universo ficticio, como punto de finalización de una escena, sobre todo cuando los personajes se despiden; por último, los que contienen dos referencias espaciales (*a un lado y otro*) se asocian frecuentemente con la mirada de los personajes para que presenciemos la escena a través de sus ojos y construyamos la escena en nuestra imaginación. Además, analizados en conjunto, en el uso de estas construcciones también se han detectado funciones relevantes en lo que a la configuración de los universos ficticios se refiere. Como se ha podido comprobar, Galdós se apoya en las referencias espaciales para crear sensación de movimiento y también para dotar de ritmo a la acción mediante la creación de impresión de simultaneidad entre lo que está ocurriendo en el plano discursivo y los aspectos que rodean a las conversaciones. Todos estos aspectos, en suma, revelan hábitos en el estilo de Galdós que, tal vez por su dispersión en la obra del autor –de más de setenta novelas y casi seis millones y medio de palabras–, no ha sido posible analizar de forma metódica con anterioridad. Esta es, en efecto, una de las mayores ventajas de los enfoques de corpus como el que aquí se ha empleado, pues permiten identificar segmentos de texto estilísticamente significativos en los que no reparamos como lectores (ni como críticos), si bien contribuyen a crear los

efectos que percibimos en el acto de lectura. Este es uno de los objetivos principales tanto de este capítulo como de los dos anteriores (y podríamos decir que de este libro en general), en los que, además de presentar un estudio de la figura de Galdós desde un punto de vista estilístico, hemos intentado demostrar la validez de la estilística de corpus en el análisis de textos literarios en lengua española. Sin duda, este tipo de metodologías permiten trabajar con cantidades de textos inasumibles para otras disciplinas de corte más tradicional, al tiempo que abren nuevas vías de análisis que hasta ahora no han sido exploradas de manera sistemática.

7. Bloques textuales en la construcción de la oralidad de los personajes

7.1. Introducción

En este capítulo presentamos un análisis de *clusters* en CorBPG desde el que demostrar la existencia de patrones textuales de los que Galdós se sirve para configurar el habla de sus personajes. En concreto, nos centramos en *clusters* empleados de forma sistemática –y exclusiva– como parte del habla de los personajes que pueblan los universos ficticios de las novelas del autor canario. El objetivo del capítulo es localizar y analizar bloques textuales empleados por Pérez Galdós a lo largo de su producción literaria para configurar el habla de sus personajes en el marco de la estrategia de estilo directo. Efectivamente, la oralidad de las figuras que pueblan el universo ficticio galdosiano es uno de los aspectos por los que goza de mayor reconocimiento –sirvan como ejemplo las muletillas de la que se sirve para individualizar el discurso de sus personajes, como el uso de «en toda la extensión la palabra» por parte de doña Lupe en *Fortunata y Jacinta*–. En lugar de en estas construcciones tan llamativas que sirven para singularizar a los personajes mediante un modo de hablar idiosincrásico, nuestro análisis de corpus pretende descubrir patrones empleados por Galdós de manera recurrente a lo largo de toda su producción. Dicho de otro modo, el objetivo no es identificar rasgos característicos del habla de los personajes, sino elementos comunes en la mayoría del discurso de estos que servirán para descubrir hábitos textuales en el estilo del autor canario para configurar la representación de la oralidad en sus novelas. Sirva como botón de muestra el modismo *ni Cristo que lo fundó*, del que mostramos cuatro ejemplos en (1) a (4).

- (1) Habló luego Teresa: «Lo que hará Úrsula por mí ya lo sabes: llevarme a vivir consigo mientras tú estés ausente; y si se presenta tu padre, decirle:

<https://dx.doi.org/10.5209/ling.004.07>

Humanidades digitales y análisis estilístico: la lengua de Benito Pérez Galdós. Pablo Ruano San Segundo y Guadalupe Nieto Caballero. © Ediciones Complutense, 2025.

“Aquí no hay damas de camelias, *ni Cristo que lo fundó*. Vaya usted con Dios, caballero, y no parezca más por esta casa”. No me sorprende la bondad de Úrsula: yo la esperaba. ¿Sabes por qué, tontín? Porque mi historia es semejante a la suya: yo lo sé; y en la historia de ella, también apareció un padre... pero se fue como había venido. En fin, chico, que la vida humana se repite sin cesar, y lo que hoy pasa ha pasado miles de veces» (*La de los tristes destinos*, capítulo 24).

- (2) –Atiza. ¡Y yo, sin saberlo, he protegido las letras! Como no sean las de cambio. Bien decía yo, debe de ser cosa de soltar cuartos... Jamás oí tal término, *ni Cristo que lo fundó*. Me... cenas. Es decir, convidarlos a cenar a esos badulaques de poetas... Pues señor, bien... ¿Y qué va uno ganando con ser Mecenas? (*Torquemada en el purgatorio*, capítulo 10).
- (3) –Y naturalmente, yo, tratando de la colocación de ese saneado capital, y de asegurarlo bien, tengo que discutir con toda minuciosidad las condiciones. Por consiguiente, yo le entrego a usted lo que me exige, la conciencia... Bueno... Pero usted me ha de garantizar que, una vez en su poder mi conciencia toda, se me han de abrir las puertas de la Gloria eterna, que ha de franqueármelas usted mismo, puesto que llaves tiene para ello. Haya por ambas partes lealtad y buena fe, ¡cuidado! Porque, francamente, sería muy triste, señor misionero de mis entretelas, que yo diera mi capital, y que luego resultara que no había tales puertas, ni tal Gloria, *ni Cristo que lo fundó*... (*Torquemada y San Pedro*, capítulo 5).
- (4) –Nos ha dañado en nuestra opinión, pero bien caro lo paga –había dicho Camila con inocencia de niña de escuela–. No seamos más papistas que el Papa, ni más justicieros que la justicia de Dios. ¿No estamos bien tranquilos en nuestra conciencia? ¿No sabemos tú y yo, como este es día, que ni él pudo conquistarme, ni había tales carneros, *ni Cristo que lo fundó*...? Pues si hay algún necio que crea otra cosa, déjalo y con su pan se lo coma» (*Lo prohibido*, capítulo 25).

La utilización de *ni Cristo que lo fundó* en *La de los tristes destinos*, *Torquemada en el purgatorio*, *Torquemada y San Pedro* y *Lo prohibido* mostrados en los ejemplos (1) a (4) puede parecer una coincidencia, pero, como se comprobará en el apartado 7.4.5, no lo es. Como explicaremos con detenimiento, existen numerosas construcciones empleadas por Galdós de forma

sistemática a lo largo de toda su producción que sirven para dar forma a la representación de la oralidad en sus novelas en general, entre las que se encuentra el lenguaje fraseológico. El uso sistemático de este tipo de construcciones revela la existencia de patrones textuales para reflejar el componente oral más allá de los recursos habitualmente mencionados y analizados por la crítica especializada –dialectos, jergas especializadas o el uso de idiolectos para singularizar a personajes, entre otros aspectos (cf. Eberenz 2001)–. Esa es precisamente la ventaja fundamental de un enfoque de corpus como el que aquí utilizamos, pues permite identificar patrones de los que no necesariamente somos conscientes como lectores pero que sirven para configurar efectos literarios concretos. Como se verá, de hecho, al analizar estos patrones se descubren funciones concretas, como la sensación de naturalidad que sirve para dotar de autenticidad y verosimilitud a la representación del discurso de los personajes que pueblan los universos ficticios del autor, lo que demuestra que su uso es estilísticamente significativo y un elemento susceptible de análisis por sí mismo en el marco del estilo del novelista canario.

El capítulo se organiza como sigue. En primer lugar, presentamos un marco contextual sobre la representación de la oralidad en los textos de ficción en general y su estudio mediante enfoques de corpus en particular (apartado 7.2). A continuación, explicamos la metodología de estudio empleada, en donde detallamos los parámetros que hemos establecido para localizar los ejemplos en CorBPG y mostramos los resultados obtenidos, ordenados según su frecuencia de uso (apartado 7.3). Finalmente, en el apartado 7.4 presentamos un análisis de los ejemplos más representativos, centrándonos en las funciones literarias de estos ejemplos como parte del estilo de Pérez Galdós. El análisis se divide en cinco bloques: función interpersonal (apartado 7.4.1), intercambio conversacional (apartado 7.4.2), (des)cortesía (apartado 7.4.3), repetición (apartado 7.4.4) y lenguaje fraseológico (apartado 7.4.5). El capítulo finaliza con unas consideraciones finales sobre el potencial de los estudios de corpus en el estudio de la representación de la oralidad en la ficción narrativa en general y en las novelas de Galdós en particular.

7.2. El análisis de la representación de la oralidad en los textos de ficción

En general, el análisis de la representación de la oralidad en los textos literarios se basa fundamentalmente en las similitudes y las diferencias que exis-

ten en relación con la lengua oral. Esto es así por la distancia insalvable que irremediamente existe entre la lengua oral y su representación en el medio escrito. Esta distancia se cifra, según Page (1988, 7-10), en tres aspectos. Por un lado, las limitaciones del medio escrito hacen que resulte imposible reflejar características fonológicas del discurso real. Por otro lado, el contexto situacional de un intercambio real de lengua oral no puede trasladarse al medio novelado de manera absolutamente efectiva –los gestos, las miradas, etc. solo pueden reproducirse parcialmente mediante el uso de descripciones por parte de la voz del narrador–. Por último, y aunque en ocasiones los autores recurran deliberadamente a ellos, los rasgos propios de la comunicación oral (inconsistencias, elipsis, anacolutos, repetición, interrupciones, etc.) no son características, por así decirlo, deseadas en el medio escrito. Cuando nos encontramos con ellos, su utilización responde a fines estilísticos –en el apartado 7.4.4 nos referimos a la repetición, por ejemplo–. Sin embargo, estas características propias de la lengua oral no se trasladan al género novelesco de forma habitual, donde el texto (ordenado y editado por el autor) se presenta ante el lector dentro de las convenciones propias del discurso escrito. Que existan estas diferencias entre la lengua oral y la escrita no significa, en modo alguno, que no existan convenciones ampliamente utilizadas por los autores para reflejar aspectos propios de la oralidad en la representación del discurso de los personajes que pueblan el universo ficticio de una novela. Por citar dos ejemplos, aspectos como el seseo o el ceceo pueden reproducirse fielmente mediante la propia grafía, mientras que la intervención incompleta de un personaje puede señalarse mediante el uso de puntos suspensivos. Sin embargo, la representación de estas particularidades, que constituyen un elemento de distorsión en el medio escrito, son siempre fruto de una planificación cuidada y el resultado de querer procurar al texto cierto grado de verosimilitud.

Teniendo en cuenta estas consideraciones, el estudio de la representación de la oralidad en el género novelesco no debe perseguir responder a la pregunta de cómo de fiel es la reproducción del habla de los personajes de una historia, sino más bien calibrar el grado de autenticidad que un autor es capaz de lograr mediante el uso de los recursos que tiene a su disposición. En el caso del movimiento de la novela realista al que pertenece Galdós, la verosimilitud en la representación del habla de los personajes es un aspecto que cobra gran importancia en el plano literario, ya que, como apuntaba Leopoldo Alas Clarín, resulta vital para que «el lector olvide el medio literario por el cual se le comunica el espectáculo de la realidad imitada» (citado en Lissorgues 2001, 62). De hecho, el propio Clarín, a la sazón crítico literario, se ex-

presó en términos similares a los aquí expuestos cuando dijo que el autor de una novela debía encontrar «con inteligencia y ardor el punto de intersección en que comuniquen el habla común, espontáneo, natural y las formas literarias de las que no es posible prescindir tampoco en libro que aspire a vivir algún tiempo» (citado en Lissorgues 2001, 61).

En el marco del movimiento realista al que pertenece Galdós, autor del que aquí nos ocupamos, la verosimilitud en la representación del habla de los personajes se apoya habitualmente en la estrategia de representación del discurso del estilo directo (Reyes 2002), cuya estructura favorece la proyección mimética de rasgos propios de la lengua oral (Pozzi 1990, 122-128). Son varios los autores realistas que han sido analizados en este sentido, como Pereda (Aguinaga 1994) o la Pardo Bazán (Negre Carasol 2002). Sin embargo, es el propio Pérez Galdós quien más atención académica ha recibido en lo que a la representación del habla de sus personajes se refiere. Su estilo en este sentido ha sido analizado desde diversos ángulos, que incluyen el análisis de su reproducción de variedades diatópicas (Onís 1949), diastráticas (Lassaleta 1974) y diafásicas (Lida 1988), así como la caracterización de sus personajes mediante su forma de habla (Rodríguez y Seco 1996). En este capítulo pretendemos arrojar luz a este aspecto del estilo de Galdós desde un plano inédito en la exégesis del autor canario. Así, en lugar de prestar atención a las particularidades del habla de un personaje o a las características de una determinada jerga o registro, en este capítulo analizamos bloques textuales empleados a lo largo de la producción narrativa del autor para definir el habla de sus personajes que tradicionalmente han pasado desapercibidos en los análisis sobre la representación de la oralidad en sus novelas. El estudio que presentamos sigue la estela del análisis de Nieto Caballero (2022) sobre la representación de la oralidad en la novela realista en general. En su estudio, la autora identifica construcciones empleadas de forma exclusiva en construcciones de estilo directo, que comportan bloques textuales que ayudan a estudiar la lengua oral del siglo XIX en general y su representación en los textos literarios de dicho siglo en particular. Nuestro análisis también se apoya en el estudio de Mahlberg, Wiegand, Stockwell y Hennessey (2019, 331) sobre la representación de la oralidad en la novela inglesa decimonónica inglesa. Como apuntan estos autores, el empleo habitual de determinados bloques textuales en la configuración del habla de los personajes facilita la lectura de la representación de esta en el texto literario, al tiempo que sirven para dotarla de autenticidad. Esta es, desde luego, una de las claves del realismo como movimiento literario, donde el habla de los personajes que pueblan las histo-

rias aparece perfilada con un alto grado de verosimilitud. Esta verosimilitud se cifra fundamentalmente en su naturalidad. Aunque esta naturalidad favorece, como hemos apuntado, el acto de lectura, su carácter realista hace difícil reparar en estos bloques textuales como elementos susceptibles de análisis desde un punto de vista lingüístico y literario. Gracias a un enfoque de corpus, sin embargo, podemos identificar estas construcciones, así como medir su representatividad y analizarlos de forma metódica, lo que nos permitirá descubrir hábitos textuales inéditos en el estilo del novelista canario.

7.3. Metodología y resultados

En cuanto a la localización de ejemplos, hemos recurrido a la identificación de *clusters* con WordSmith Tools (Scott 2016), como en el capítulo anterior. Desde un punto de vista procedimental, los pasos para generar los ejemplos han sido los mismos que en el capítulo 6. Sin embargo, mientras que en el capítulo dedicado a la configuración del espacio los ejemplos se han comparado los veinticinco *clusters* más frecuentes localizados en CorBPG en relación con los veinticinco *clusters* más frecuentes localizados en CorXIX, en este capítulo nos centramos únicamente en *clusters* de CorBPG. Efectivamente, como apuntan Conrad y Biber (2005), desde un punto de vista funcional a los *clusters* identificados en un corpus se les presupone «identifiable discourse functions in texts» (Conrad y Biber 2005, 58). En el ámbito literario, por tanto, pueden ser relevantes desde un punto de vista estilístico en la configuración de la oralidad de los personajes que pueblan los universos ficticios de las novelas. Este potencial requiere poner un cuidado especial en la selección de los parámetros establecidos para localizar los ejemplos, pues de ello depende que la muestra de estudio sea lo suficientemente representativa y precisa como para permitir un análisis cabal de los resultados. Para definir los parámetros de identificación de *clusters* con nuestro *software* hemos tomado en consideración los aspectos utilizados por Nieto Caballero (2022) en su estudio de la representación de la oralidad en la novela realista española: longitud, frecuencia mínima y posición en el texto.

En cuanto a la longitud, en primer lugar, nos hemos centrado en *clusters* de cinco palabras. En los estudios de lingüística de corpus en general, los análisis suelen construirse sobre muestras de *clusters* de entre tres y cinco palabras (Biber *et al.* 1999, 992). Sin embargo, como demuestra Mahlberg (2013) en su estudio de la novela victoriana en general y de Dickens en particular, en

el análisis de textos literarios los *clusters* formados por cinco palabras resultan la mejor opción para explorar funciones textuales y efectos literarios. Esta es también la longitud de los ejemplos analizados por Nieto Caballero (2022) en su análisis de la representación de la oralidad en textos literarios del realismo español. Teniendo en cuenta el precedente teórico que suponen estos en el ámbito nacional e internacional, en el análisis que aquí presentados hemos optado por recurrir también a *clusters* de cinco palabras, descartando aquellos de una longitud menor.

En relación la frecuencia mínima de apariciones, en segundo lugar, hemos fijado en diez apariciones en CorBPG el umbral para que un ejemplo sea susceptible de análisis. Aunque es cierto que no existe un consenso académico sobre los criterios de selección en este respecto (Kopaczyk 2013, 152), sí que suelen establecerse diferencias según la extensión del corpus con el que se trabaja. Así, en el caso de los corpus más extensos suele recurrirse a frecuencias relativas, normalizando, por ejemplo, la frecuencia de uso por cada millón de palabras de texto. En el caso de los corpus más pequeños, por su parte, suele recurrirse a frecuencias absolutas. Dado que nuestro corpus constituido por textos de un único autor y constituye una muestra de estudio limitada, nos hemos decantado por utilizar frecuencias absolutas. La razón para fijar en diez (y no una cifra menor) el número de ejemplos de un *cluster* para que sea tenido en cuenta en nuestro análisis responde únicamente a una cuestión práctica: cuanto más elevado sea el umbral, más posibilidades existen de que los ejemplos localizados respondan a hábitos textuales de Galdós como novelista.

Finalmente, y puesto que este análisis gira en torno a la representación de la oralidad en las novelas de Galdós, hemos seleccionado únicamente aquellos ejemplos que aparecen en construcciones de estilo directo. Como comentábamos en el apartado anterior, esta es la estrategia de representación del discurso en la que suele apoyarse la representación del habla de los personajes en el marco de la novela realista (véase también Nieto Caballero 2022). El hecho de recurrir únicamente a ejemplos que aparecen en construcciones de estilo directo nos permitirá disponer de una muestra de estudio formada por *clusters* que Galdós emplea, de forma exclusiva, para configurar el habla de sus personajes, lo que nos permitirá investigar hábitos estilísticos del autor canario a la hora de perfilar la oralidad en sus novelas.

En definitiva, la muestra de estudio que analizamos en este capítulo está formada por *clusters* de cinco palabras, con al menos diez apariciones en CorBPG y que, además, se localizan de forma exclusiva en construcciones de estilo directo. Con estos parámetros que acabamos de explicar, hemos locali-

zado 210 ejemplos en CorBPG, que mostramos ordenados según su frecuencia en el corpus en la Tabla 8.

Tabla 8. Ejemplos localizados en el corpus de estudio

Ejemplo	Frec.	Ejemplo	Frec.	Ejemplo	Frec.
YO NO SÉ LO QUE	56	LO QUE TIENE QUE HACER	15	USTED NO SABE LO QUE	11
NO ME DA LA GANA	45	TE PARECE A TI QUE	15	NO LE PARECE A USTED	11
Y QUÉ SÉ YO QUÉ	43	TÚ NO SABES LO QUE	15	SE LE OFRECE A USTED	11
LE DIGO A USTED QUE	42	QUE A MÍ SE ME	15	Y AHORA QUE ME ACUERDO	11
NO SÉ LO QUE ES	36	QUÉ TENGO YO QUE VER	15	ANTES QUE SE ME OLVIDE	11
NO SÉ POR QUÉ ME	34	TENGO YO QUE VER CON	15	NO CREES TÚ LO MISMO	11
QUE A MÍ NO ME	33	CON SU PAN SE LO	15	COMO DIOS ES MI PADRE	11
SÉ LO QUE ME PASA	33	YA NO ME ACORDABA DE	15	ME PARECE QUE ESTOY VIENDO	11
ME PARECE A MÍ QUE	30	A TI TE PASA ALGO	15	ME HA DICHO QUE NO	11
ME DA LA GANA DE	29	PARA QUE NO SE ME	15	EN FIN SEA LO QUE	11
LO QUE A MÍ ME	28	AQUÍ DONDE USTED ME VE	15	ES CLARO COMO EL AGUA	11
LO QUE DIGO ES QUE	27	DE MÍ NO SE RÍE	15	NO SÉ POR QUÉ SE	11
LE PARECE A USTED QUE	27	A TI QUÉ TE IMPORTA	14	NO TENGO MÁS REMEDIO QUE	11
NO HAY MÁS QUE HABLAR	27	QUIERE USTED QUE LE DIGA	14	YA NO ME QUEDA DUDA	11
HE VISTO EN MI VIDA	27	A MÍ ME PARECE QUE	14	ES LO QUE YO DIGO	11
HA DE SABER USTED QUE	26	HE DICHO A USTED QUE	14	ESTO NO SE PUEDE SUFRIR	11
LO QUE HAY ES QUE	26	LE JURO A USTED QUE	14	ME BASTO Y ME SOBRO	11
QUÉ LE PARECE A USTED	25	Y LO PEOR ES QUE	14	Y SE ME FIGURA QUE	11
SABES TÚ LO QUE ES	25	AQUÍ NO HAY MÁS QUE	14	ASÍ ME LO HA DICHO	11
DE VERAS TE DIGO QUE	24	LO QUE SÉ ES QUE	14	Y NO ME VUELVO ATRÁS	11
TENGO LA SEGURIDAD DE QUE	24	QUE NO SÉ LO QUE	14	HAZ EL FAVOR DE NO	11
LO QUE TE HE DICHO	24	Y NO TE DIGO MÁS	14	MÍ ME HAN DICHO QUE	11
AUNQUE ME ESTÉ MAL EL	24	LO QUE A TI TE	14	Y EN VERDAD QUE NO	11
Y AQUÍ ME TIENE USTED	24	Y NO SÉ POR QUÉ	14	YO TENGO PARA MÍ QUE	11

NO SÉ SI ME EXPLICO	23	LO QUE YO QUIERO ES	14	PERO SE ME FIGURA QUE	11
ME ESTÉ MAL EL DECIRLO	23	DÍA SÍ Y OTRO NO	13	NO TE PARECE A TI	10
EN TODA LA EXTENSIÓN DE	23	A DIOS NI AL DIABLO	13	NO ES ESO NO ES	10
TODA LA EXTENSIÓN DE LA	23	NO ESTÁN LOS TIEMPOS PARA	13	DIOS NOS TENGA DE SU	10
LE ASEGURO A USTED QUE	22	HAZME EL FAVOR DE NO	13	SE ME PARTE EL CORAZÓN	10
LO QUE TENGO QUE HACER	22	TODO LO QUE USTED QUIERA	13	O YO ME ENGAÑO MUCHO	10
EL CORAZÓN ME DICE QUE	22	NO CREE USTED LO MISMO	13	PORQUE HA DE SABER USTED	10
A MÍ ME HAN DICHO	22	QUE A LA LETRA COPIO	13	NO ME HABLES A MÍ	10
YA TE HE DICHO QUE	21	CON TODA MI ALMA Y	13	NO ME HABLE USTED DE	10
NO SÉ LO QUE DIGO	21	ESO ES LO QUE YO	13	QUÉ ENTIENDES TÚ DE ESO	10
NO HAY QUE PENSAR EN	21	NO ME DIGAS QUE NO	13	TE QUIERO MÁS QUE A	10
POR QUÉ NO HE DE	21	A TI Y A MÍ	13	QUE ME DÉ LA GANA	10
SEA LO QUE DIOS QUIERA	21	POR QUÉ NO HEMOS DE	13	LO QUE YO TE MANDE	10
NO TIENE NADA DE PARTICULAR	21	QUE DIOS ME HA DADO	13	ES ESO NO ES ESO	10
SABES LO QUE TE DIGO	20	QUE NO VACILO EN LLAMAR	13	QUIÉN SABE QUIÉN SABE SI	10
MÁS QUE A MI VIDA	20	NO SABES LO QUE ES	13	QUÉ ES DE TU VIDA	10
EN HONOR DE LA VERDAD	20	DE LO QUE TE DIGO	13	NO HAY TIEMPO QUE PERDER	10
LA EXTENSIÓN DE LA PALABRA	20	TENGAMOS LA FIESTA EN PAZ	12	NO SÉ CÓMO SE LAS	10
SI HE DE DECIRTE LA	19	A LO QUE TE PREGUNTO	12	AHORA ME TOCA A MÍ	10
DIOS Y A LA VIRGEN	19	AL FIN Y A LA	12	LO PRIMERO QUE HAS DE	10
HE DE DECIRTE LA VERDAD	19	FIN Y A LA POSTRE	12	ME PARECE QUE LA ESTOY	10
LO QUE VOY A DECIRTE	19	HÁGAME USTED EL FAVOR DE	12	ME QUITA DE LA CABEZA	10
SÉ LO QUE ME DIGO	19	TE HE DICHO QUE NO	12	MÍ NO HA DE QUEDAR	10
A MÍ NO ME LA	19	LO QUE TIENES QUE HACER	12	NADIE ME QUITA DE LA	10
NO PUEDE SER NO PUEDE	18	ME INCLINO A CREER QUE	12	PIDO A DIOS QUE ME	10

PORQUE HAS DE SABER QUE	18	PORQUE YO TE LO DIGO	12	POR MÍ NO HA DE	10
PUEDE SER NO PUEDE SER	18	ME VOY A MI CASA	12	SE LO DIGO A USTED	10
NO SABE USTED LO QUE	18	PARECE QUE LE ESTOY VIENDO	12	ASÍ ME GUSTA A MÍ	10
Y A MÍ NO ME	18	NO SÉ MÁS SINO QUE	12	ME HAN DICHO QUE ES	10
DÍGASE LO QUE SE QUIERA	18	LO QUE ME HAN DICHO	12	Y NO LO DIGO POR	10
YO LE ASEGURO A USTED	17	NO SABES LO QUE TE	12	YA SÉ LO QUE ME	10
LO QUE ME HA DICHO	17	SÉ LO QUE TENGO QUE	12	YA SÉ LO QUE TENGO	10
ME PARECE QUE LE ESTOY	17	ESTO NO ES MÁS QUE	12	YO NO PUEDO VIVIR ASÍ	10
VÁYASE LO UNO POR LO	17	MÍ NO ME LA DA	12	LO QUE LE HE DICHO	10
LO QUE SE ME OCURRE	17	YA LE HE DICHO QUE	12	ME HA METIDO EN LA	10
QUE HE VISTO EN MI	17	A MÍ NO ME GUSTA	12	PUES NO ME HE DE	10
LO QUE ME HAS DICHO	16	SE ME HA METIDO EN	12	QUE A MÍ ME PASA	10
SE ME FIGURA QUE NO	16	QUE SE ME HA OCURRIDO	12	SE HABLE MÁS DEL ASUNTO	10
QUÉ ME IMPORTA A MÍ	16	SÉ SI HE DICHO QUE	12	Y SI NO ME ENGAÑO	10
YA YA SÉ LO QUE	16	SI A USTED LE PARECE	11	ACUÉRDATE DE LO QUE TE	10
LO QUE TE DIGO QUE	16	POR LOS CLAVOS DE CRISTO	11	LO MISMO ME PASA A	10
TÚ LO HAS DE VER	16	SU PAN SE LO COMA	11	MÁS VALE QUE TE VAYAS	10
SI USTED ME LO PERMITE	15	NI CRISTO QUE LO FUNDÓ	11	MISMO ME PASA A MÍ	10
LO QUE USTED ME DICE	15	LO QUE YO DIGO ES	11	NO DEBO PASAR EN SILENCIO	10
QUÉ LE HEMOS DE HACER	15	GRACIAS A DIOS Y A	11	QUIERO MÁS QUE A MI	10
YO ME LAVO LAS MANOS	15	SI HE DE DECIR VERDAD	11	SI NO ME ENGAÑO EL	10

Fuente: elaboración propia.

La muestra de 210 ejemplos mostrada en la Tabla 8 revela una marca textual indudable en la representación de la oralidad de los personajes que pueblan el universo ficticio galdosiano, pues se trata de construcciones que aparecen de forma exclusiva en construcciones de estilo directo –es decir, que forman parte del discurso de los personajes–. Ante todo, esta muestra de ejemplos revela hábitos lingüísticos que contribuyen a la creación de la

sensación de autenticidad y verosimilitud que comentábamos en el apartado 7.2. Como apuntábamos, la oralidad en los textos de ficción no tiene que ver tanto con reflejar particularidades del habla de una manera fiel, sino más bien con crear una sensación de naturalidad mediante el uso de hábitos lingüísticos verosímiles. Desde luego, los *clusters* que mostramos en la Tabla 8 y que analizamos a continuación, constituyen hábitos lingüísticos verosímiles que nos acercan a ese efecto de autenticidad. Como se puede observar, se trata de ejemplos que no necesariamente muestran particularidades discursivas que sirvan para definir el idiolecto de un personaje (el uso de muletillas, un dialecto, el ceceo, etc.), sino más bien construcciones que sirven para construir las relaciones interpersonales fruto del diálogo entre los personajes. Cabe mencionar, antes de pasar al análisis de ejemplos, que los 210 *clusters* identificados en CorBPG constituyen una muestra mayor que la localizada por Nieto Caballero (2022) con unos parámetros similares en su corpus de novela realista española. Este dato refuerza la consabida atención que Pérez Galdós dedicaba perfilar el habla de sus personajes. A continuación, analizamos algunos de estos ejemplos, que servirán para descubrir, además, hábitos literarios en el estilo del autor canario que tradicionalmente han pasado desapercibidos para la crítica especializada.

7.4. Análisis

El análisis que se presenta a continuación se ha dividido en cinco bloques: función interpersonal (apartado 7.4.1), intercambio conversacional (apartado 7.4.2), (des)cortesía (apartado 7.4.3), repetición (apartado 7.4.4) y lenguaje fraseológico (apartado 7.4.5). Conviene destacar que esta clasificación no se ha hecho *a priori*, es decir, no se ha utilizado ningún modelo con el que clasificar los ejemplos localizados en CorBPG. Por el contrario, hemos organizado los ejemplos según bloques susceptibles de análisis que pueden arrojar luz sobre la representación de la oralidad en las novelas de Pérez Galdós tras analizar los *clusters* localizados en su contexto. De distinto modo, estos cinco bloques de análisis servirán para ilustrar cómo los *clusters* empleados por el autor canario para configurar la representación de la oralidad de sus personajes se relacionan con características típicas de la lengua oral y contribuyen a dotar de autenticidad a la representación de esta en las novelas.

Antes de pasar al análisis de ejemplos concretos, conviene incidir asimismo en que estos cinco bloques no son compartimentos estancos. Por el con-

trario, los ejemplos pueden pertenecer a más de un grupo (como se comentará más adelante). Además, es importante señalar que los ejemplos que mostremos serán en general extensos, de tal suerte que pueda ofrecerse un contexto sobre el que explicar el uso del *cluster* en cuestión. Como señala Mahlberg (2013, 89) en su análisis de *clusters* similares en la producción narrativa de Charles Dickens, «(t)he context is specifically important, because I want to argue that the significance of the clusters might be better accounted for by looking at their functions in their textual environment than by arguing merely on quantitative grounds». Nuestro análisis sobre la relevancia estilística de los *clusters* localizados en el corpus de novelas de Galdós se construye sobre un punto de partida similar.

7.4.1. Función interpersonal

La función interpersonal es, sin duda, una de las claves que nos ayudan a comprender la relevancia estilística de los *clusters* localizados –muchos de los ejemplos que describimos en el resto de apartados podrían, de hecho, en clave interpersonal–. En general, en la lengua oral existen construcciones que «reflect the interpersonal meanings (meanings which build and consolidate personal and social relations) created between speakers and listeners» (Carter y McCarthy 2006, 835). Dado que en la ficción narrativa los *clusters* relacionados con el habla de los personajes «show to some extent similarities with features of real speech» (Mahlberg 2013, 75), es lógico que los *clusters* localizados en CorBPG sirvan para construir la relación (comunicativa) entre distintos personajes. Dos ejemplos que cumplen esta función en la producción narrativa de Pérez Galdós son *lo que digo es que* o *quiere usted que le diga*, que sirven para que un personaje reflexione sobre lo que quiere decir. Esto es, por sí mismo, interesante desde un punto de vista estilístico, dado que los diálogos novelados están contruidos, ordenados y editados por el autor (véase apartado 7.2). Así, el hecho de que Galdós recurra habitualmente a *clusters* que sirven para construir y consolidar lo que un personaje quiere decir indica un deseo por parte del autor de transmitir autenticidad a la representación de la oralidad de los personajes que pueblan sus historias de las novelas. En el caso de *quiere usted que le diga*, por un lado, observamos que suele emplearse en preguntas, cuando un personaje está a punto de dar su opinión acerca de un asunto y, a modo de preámbulo,

hace la pregunta casi de forma retórica. En los ejemplos (5), (6) y (7) observamos este patrón, que desde un punto de vista formal se materializa en el uso del *cluster* seguido de un objeto directo —«mi opinión» en los ejemplos (5) y (6) y «la verdad» en (7)—.

- (5) —La fruta está madura. La caterva cristina no espera más que una buena coyuntura para venirse acá. Se le conoce en la manera de combatir. *¿Quiere usted que le diga* mi opinión con toda franqueza? Pues ya debemos soltar los andadores; más claro, ya no nos hace falta el arrimo de los montes navarros. Al llano, señores. A pasar pronto ese gran Ebro, famoso entre los ríos; a Miranda, o más seguro, a Ezcaray y Pradoluengo, para proveemos de paños, y caer de allí sobre Burgos como la maza de Fraga. Una vez en Burgos, las Potencias nos reconocen, y a Madrid con los faroles (*Zumalacárregui*, capítulo 3).
- (6) —Mire usted, señor Marqués [sic] —dijo la de Gibraleón con la gravedad de un Jovellanos—: mientras subsistan los Tratados que ha celebrado con Bonaparte el ministro Godoy, estamos con un pie en la paz y otro en la guerra. *¿Quiere usted que le diga* mi opinión? Pues España debía entrar en relaciones con Pitt y unirse a la Inglaterra para... (*El audaz. Historia de un radical de antaño*, capítulo 4).
- (7) —¿Con que destino, y si no no? Tijeretas han de ser. A fe que está el hombre cortadito para administrador. Sr. Izquierdo, dejemos las bromas a un lado; me da mucha lástima de usted; porque, lo digo con sinceridad, no me parece tan mala persona como cree la gente. *¿Quiere usted que le diga* la verdad? Pues usted es un infelizote que no ha tenido parte en ningún crimen ni en la invención de la pólvora (*Fortunata y Jacinta*, capítulo 9).

En el caso de *lo que digo es que*, por otro lado, ocurre algo parecido. Como se puede observar en los ejemplos (8), (9) y (10), el uso de este *cluster* refleja una acción comunicativa clara: aclarar algo que la otra parte no ha entendido de forma correcta. En los tres casos observamos, además, que el *clusters* se acomoda dentro de la respuesta de un personaje le da a su interlocutor y que, además, se construye siempre del mismo modo: el *cluster* se utiliza para anunciar la explicación y aparece justamente después de una negación —«No es nada de eso» en (8), «No pensaba yo en Pedralba» en (9) y «No, Andrésillo, no digo eso» en (10)—.

- (8) –Ya adivino. La Inglaterra, el enemigo común...
–No es nada de eso. *Lo que digo es que* ese condesito del Rumblar... ¡oh! es un joven de malísimas costumbres (*Napoleón en Chamartín*, capítulo 26).
- (9) –En que... si... en que Pedralba puede servir de base...
–No pensaba yo en Pedralba. *Lo que digo es que* usted no se opone a que vea yo a ese que llaman Nazarín (*Halma*, capítulo 5).
- (10) –Señora Sumta –dije riendo–, cuando los generales tengan un oficio semejante al de las amas de cría, entonces se podrá renegar de los que sean flacos y encanijados.
–No, Andresillo, no digo eso –repuso la matrona–. *Lo que digo es que* sin presencia no se puede mandar. Considera tú: cuando una ve a doña Lucía Fitz-Gerard, coronela del batallón de Santa Bárbara; cuando una ve aquellas carnes, aquel andar imponente, dan ganas de correr tras ella a matar franceses. Pero dime, Siseta: ¿no estás tú afiliada en el batallón de Santa Bárbara? (*Gerona*, capítulo 4).

Tanto los ejemplos de *quiere usted que le diga* como los de *lo que digo es que* contribuyen de un modo similar a dotar de naturalidad el habla de los personajes de las distintas novelas. Ese es, en general, el valor principal de los *clusters* que aquí analizamos, localizados de forma exclusiva en construcciones de estilo directo, y con el que se dota de verosimilitud al discurso de los personajes. Más allá de los hábitos idiosincrásicos de las hablas de algunos de ellos, existen hábitos textuales como los que acabamos de detallar que forman parte de la representación de la oralidad en general y que sirven para imprimir sensación de verosimilitud al habla de las figuras que pueblan los universos ficticios galdosianos.

7.4.2. Intercambio conversacional

Otra función que hemos identificado en los *clusters* localizados en CorBPG es la de facilitar el flujo conversacional. Este tipo de *clusters* «open the possibility to focus on the interaction between characters without the mediation by the narrator» (Mahlberg 2013, 76), pues es el propio *cluster* (i) el que enlaza con una intervención anterior o (ii) el que da pie a la intervención de otro per-

sonaje. El ejemplo de *lo que digo es que* mostrado el apartado anterior puede ser considerado del primer tipo. Como se puede observar, se utiliza habitualmente después de una intervención y el personaje lo utiliza para explicar su punto de vista sobre un asunto. En cuanto al segundo, podemos mencionar ejemplos como *no te parece a ti* o *no sé si me explico*, que sirven como marcadores que cierran una intervención e invitan a que el otro personaje continúe hablando. En los ejemplos (11), (12) y (13) mostramos cuatro ejemplos de *no te parece a ti*. En todos se advierte un uso similar, pues comportan el final de una intervención que da pie a que el otro personaje responda. En el caso de los ejemplos (12) y (13), además, observamos la misma estructura incluso en la respuesta que provocan. Esta función ha sido analizada por Mahlberg en la producción narrativa de Dickens, en donde este tipo de *clusters* son parte de una intervención mayor donde se da una opinión sobre algo, «eliciting an answer that confirms a shared view» (Mahlberg 2013, 77). La propia Mahlberg (2013, 77) dice que esto vale para «highlight how speech in fiction can imitate real spoken language», algo que, como vemos, también ocurre en la producción narrativa de Pérez Galdós.

- (11) –Como bonita, lo es. (Con acento de conocedor.) Y después que volvió sus ojos a Dios, se hizo mucho más simpática, pero mucho más. En las mujeres cae muy bien la devoción y el creer de firme. Con eso tienen la mitad del camino andado para ser honestas. Pero... todo se ha de decir, Casiano; todo se ha de pesar, y ya que tú no ves más que perfecciones en tu novia, yo voy a señalarte los defectos. *¿No te parece a ti que es algo flaca?*
–¡Flaca! (*Ángel Guerra*, capítulo 2).
- (12) –Si no fuera por ti, no se me importaría nada morirme, Es más, la idea de la muerte es grata en mi alma. La muerte es la esperanza de realizar en otra parte lo que aquí no ha sido más que una tentativa. Si nos aseguraran que no nos moriríamos nunca, pronto se convertiría uno en bestia, *¿no te parece a ti?*
–¿Pues qué duda tiene? –respondía la otra maquinalmente, dejando a su idea revolotear por el techo (*Fortunata y Jacinta*, capítulo 1).
- (13) –La suerte –dijo–, me ha traído a este buque, y en él estaré hasta que Dios decida si nos salvamos o no. Álava está muy mal; la mayor parte de la oficialidad se halla herida, y aquí puedo prestar algunos servicios. No soy de los que abandonan el peligro: al contrario, le busco desde el 21, y deseo

encontrar ocasión de que mi presencia en la escuadra sea de provecho. Si llegas antes que yo, como espero, dí a Paca que el buen marino es esclavo de su patria, y que yo he hecho muy bien en venir aquí, y que estoy muy contento de haber venido, y que no me pesa, no señor, no me pesa... al contrario... Dile que se alegrará cuando me vea, y que de seguro mis compañeros me habrían echado de menos si no hubiera venido... ¿Cómo había de faltar? ¿*No te parece a ti* que hice bien en venir?

–Pues es claro: ¿eso qué duda tiene? –respondí procurando calmar su agitación, la cual era tan grande, que no le dejaba ver la inconveniencia de consultar con un mísero paje cuestión tan grave (*Trafalgar*, capítulo 14).

El ejemplo de *no sé si me explico* es, si cabe, aún más claro. Como se puede observar ejemplos (14), (15), (16) y (17), su función es exactamente la misma. El patrón formal de estos ejemplos, además, suele ser siempre el mismo. Como se puede observar en los ejemplos, todos los usos de *no sé si me explico* cierran intervención de un personaje y dan paso a la respuesta del interpelado, que confirma que ha entendido lo que el primero ha querido decir –«Sí te entiendo» en (14), «Lo entiendo muy bien» en (15), «Comprendido, comprendido» en (16) y «Comprendido» en (17)–.

(14) –Todos creerán lo mismo, hijito, y es preciso que alguno esté equivocado. Pues bien: todas las cosas del mundo concluyen siempre como deben concluir. *No sé si me explico*.

–Sí te entiendo (*La corte de Carlos IV*, capítulo 3).

(15) –Ahora que nuestro buen amigo no se entera de lo que hablamos, señor don Pedro, puedo decir a usted que los partidarios del nieto de don Carlos María Isidro no harán otra cosa que perpetuar la Dinastía de la Pretensión... *no sé si me explico*.

–Lo entiendo muy bien –dijo Vela–, y abundo en las ideas de usted. Será ese joven Pretendiente III, pues aquí no hay más Reina efectiva que doña Isabel II (*España sin rey*, capítulo 15).

(16) Ya le hemos escrito para que te preste algún socorro, si por acaso lo necesitas. Pero no esperes encontrarle en la Corte hasta los últimos de Septiembre, porque ahora está viajando por el Norte de Italia, y tardará un mes lo menos en llegar a Madrid. Vive en la plaza de la Armería junto a Palacio. Llegó el día de mi partida, y me despidieron muy conmovidos, como si no pensarán

volver a verme. Tanto Maturana como Faustino y las mujeres de ambos, me dirigieron el último saludo con una extrañísima gravedad... vamos, con algo como demostración de respeto... *No sé si me explico...*

–Comprendido, comprendido... Es muy natural... ¿Y...? (*Mendizábal*, capítulo 8).

- (17) –Es un ángel de Dios. Por la diferencia de edad, que no es menor de doce años, soy para ella, más que hermana mayor, una madre. Hija y madre somos, hermanas, amiguitas, pues el cariño que nos une no solo es grande por lo intenso, Sr. D. Francisco, sino por la extensión... *no sé si me explico...*

–Comprendido –indicó Torquemada, quedándose a obscuras (*Torquemada en la cruz*, capítulo 5).

Tanto *no te parece a ti* como *no sé si me explico* son, en definitiva, dos ejemplos de *clusters* que desencadenan una respuesta, «including forms of backchannelling from the listener or hand the turn over from one speaker to another» (Mahlberg 2013, 78-79). Estos ejemplos, de nuevo, sirven para procurar un efecto de naturalidad y sensación de realismo a la representación del habla de los personajes galdosianos.

7.4.3. (Des)cortesía

Otra función que advertimos en los *clusters* identificados en CorBPG es la de la (des)cortesía. Por ejemplo, el uso de *usted*, que puede considerarse una elección directamente relacionada con principios de cortesía, aparece en veinticuatro de los 210 *clusters* identificados en el corpus (véase Tabla 8). Este dato es por sí mismo relevante y muestra cómo, al igual que en la comunicación oral en la vida real, la cortesía juega un papel importante en los intercambios conversacionales en el universo ficticio galdosiano. Sirvan como ejemplo *si usted me lo permite* o *si a usted le parece*, donde el ustedeo comporta un claro elemento de cortesía en las intervenciones de los personajes. De un lado, el uso de *si usted me lo permite* se utiliza con frecuencia como una suerte de preámbulo con el que intentar compensar la posible agresión a la imagen negativa del interlocutor, como se puede observar en los ejemplos (18) a (21). Se trata de un mecanismo de atenuación que podemos situar dentro de la cortesía negativa o mitigadora.

- (18) –*Si usted me lo permite* –dijo Salvador, siguiéndole también adentro–, escribiré una carta aquí en la mesa de usted (*El Grande Oriente*, capítulo 2).
- (19) –Yo, *si usted me lo permite* –manifestó el galán marchito, sintiendo el vértigo de las alturas–, haré la comparación de su figura de usted con la figura y rostro... ¿de quién creará?... pues de la Emperatriz Eugenia, ese prototipo de elegancia, de hermosura, de distinción... (*Misericordia*, capítulo 18).
- (20) –Yo, *si usted me lo permite*, me voy a tomar la libertad de darle un consejo (*Gloria*, capítulo 14).
- (21) –¡Viva mi señora D.^a Solita, que ya está contenta, y yo también! No más lágrimas, no más suspiros. Señora, *si usted me lo permite* me voy a tomar la libertad de darle un abrazo (*El terror de 1824*, capítulo 7).

De otro lado, *si a usted le parece* también funciona como una estrategia de atenuación ante la posible agresión a la imagen negativa del interpelado. Como se puede observar en los ejemplos (22) a (25) este *cluster* se utiliza para contrarrestar la agresividad potencial del acto de habla que se pronuncia –«bajaré; necesito ejercicio» en (22), «Iré yo a su casa» en (23), «subiremos por la Plazuela de Santo Domingo a la calle de Los Preciados, y en la bollería de Lucas, esquina a la calle de la Ternera, compraré media libra de ciento en boca» en (24) y «sentémonos en esta piedra» en (25)–. Se trata, como en los ejemplos anteriores, de una fórmula convencional (Escandell 1995) para mitigar posibles tensiones, que se utiliza, al igual que en la comunicación oral, como estrategia mitigadora en el marco de los principios de cortesía.

- (22) Transcurrido un rato sin que ninguno de los dos hablase, dijo Demetria: «Voy completamente entumecida, y no puedo entrar en calor. *Si a usted le parece*, bajaré; necesito ejercicio». Parado un momento el carro, se apeó de un brinco la viajera, y siguieron ella y Fernando a pie larguísimo trecho, a ratos delante de los bueyes, a ratos detrás (*De Oñate a La Granja*, capítulo 26).
- (23) –Ha hecho usted perfectamente. Encargos de cierta naturaleza no deben entregarse sino en la propia mano de la persona a quien van dirigidos. La mayor parte del contenido de la cajita que confió a usted Aline es para mí; el resto, para Jacoba. Esta se halla enferma con un dolor tan fuerte en la cadera, que no puede moverse.

–Iré yo a su casa, *si a usted le parece* bien (*Mendizábal*, capítulo 17).

- (24) –Vámonos de aquí –dijo Doña [sic] Cristeta, ya dolorida de la dureza del asiento-, que corre un aire demasiado fresco, y además viene mucha gente a la iglesia: alguien nos ha mirado como extrañando que dos señoras nos sentemos en estos escalones entre la pobreza y los chiquillos. *Si a usted le parece*, subiremos por la Plazuela de Santo Domingo a la calle de Los Preciados, y en la bollería de Lucas, esquina a la calle de la Ternera, compraré media libra de ciento en boca, para llevamos a casa y tener algo en que ir picando por el camino» (*Bodas reales*, capítulo 20).
- (25) –Siempre fue el chico muy guerrero, con grandísima disposición para las armas, y una valentía y una terquedad que más parecen divinas que humanas... Pues, como digo, me le cogen los cristinos, y ya está loco el hombre... Tan pronto acudo a consolar a la familia, como a perseguir y a rescatar a mi caballo, y en este trajín se me van meses y meses... Parezco yo también un Tío Quijote, buscando lo que no hallo, y recibiendo en todas partes sofiones y descalabraduras... *Si a usted le parece*, sentémonos en esta piedra, que estoy desfallecido. Pues verás, verá usted... Hasta julio del año pasado no supimos que estuvo mi hijo en la acción de Peñacerrada (*Vergara*, capítulo 27).

En cuanto a la descortesía (Culpeper 1998), los ejemplos constituyen casos especialmente interesantes por dos motivos. El primero es que, como nos recuerda Mahlberg (2013, 84), «(i)mpoliteness and confrontation also play an important role for the creation of fictional worlds». Su utilización en la representación del habla de los personajes, por tanto, puede ser un recurso muy eficaz en la caracterización de estos y en su personificación como criaturas auténticas. El segundo motivo tiene que ver con que se trata de una dimensión de la pragmática que, pese a la importancia que acabamos de comentar, «still leaves a lot of room for investigation» (Mahlberg 2013, 84), especialmente en el ámbito literario. Entre los *clusters* localizados en CorBPG encontramos varios que tienen un claro componente de confrontación, como *no me da la gana o a ti que te importa*. El primero se utiliza a modo de réplica, como respuesta a una orden o demandada del interlocutor, como se puede advertir en los ejemplos (26) a (30). Estos ejemplos muestran cómo, al igual que en la vida real, los personajes galdosianos recurren a estrategias descorteses con las que Galdós configura la confrontación de sus personajes, lo que ayuda a crear una sensación de autenticidad en sus hablas.

- (26) –¿Por qué no trabajas?
–Porque *no me da la gana*..., hala... –respondía Mariano saliendo de su somnolencia intelectual por la virtud de un pellizco (*La desheredada*, capítulo 14).
- (27) –No callo, *no me da la gana* de callarme... Yo creo que estoy mala por el aquel de tantos días sin hablar, y es que se me han podrido dentro las palabras, y de la pudrición del vocablo ha venido esta calentura... Pues no me callo, que parlotando se me despeja la cabeza... (*Las tormentas del 48*, capítulo 18).
- (28) –¡Que se calle Pelumbres!
–Pues a mí *no me da la gana* de callarme... a ver –exclamó una voz que salía del formidable pecho de un hombre tiznado, fiero, corpulento, que parecía personificación de una fragua–. Y si a mí *no me da la gana* de callarme, a ver quién es el guapo que me cierra el pico... ¡a ver! (*El Grande Oriente*, capítulo 19).
- (29) –Una cantidad y punto concluido...
–¡Que *no me da la gana*, que no me da la santísima gana! (*Fortunata y Jacinta*, capítulo 9).

El caso de *a ti que te importa* sirve, igualmente, para «build up confrontation» (Mahlberg 2013, 81), como se puede observar en los ejemplos (30) y (31). Se trata, a nuestro juicio, de un ejemplo de descortesía de fustigación, es decir, el que opera en el extremo del continuo cortesía-descortesía (Kaul de Marlangeon 2017). Esto es así porque, a la luz de los ejemplos analizados, observamos indicios de ira o rabia por parte del personaje que ejerce la descortesía. Desde un punto de vista estilístico, además, es interesante ver cómo Galdós refuerza la descortesía del personaje con un comentario del narrador en la proposición que sirve para proyectar el discurso de los personajes –«dijo Máiquez con semblante sañudo y con aquel despótico tono que usaba con los desdichados subalternos de su compañía» en (30) y «Pero creyendo que su dignidad le ordenaba seguir muy colérica, dijo todas las palabras necesarias para mostrarlo» en (31)–.

- (30) –¿No concluirá tan larga confesión? Si siguen ustedes así, entonaremos el yo, pecador.

–¿Y a ti qué te importa? –dijo Máiquez con semblante sañudo y con aquel despótico tono que usaba con los desdichados subalternos de su compañía (*La corte de Carlos IV*, capítulo 6).

- (31) Quedó, como he dicho, tan desarmada Jacinta, que no podía ser más. Pero creyendo que su dignidad le ordenaba seguir muy colérica, dijo todas las palabras necesarias para mostrarlo, por ejemplo: «Me acostaré o no me acostaré, según me acomode. ¿A ti qué te importa? No parece si no que... Conmigo no se juega, ¿estamos?... ¿Pues qué se ha figurado este tonto? Hemos concluido, te digo que hemos concluido... Bien, me acuesto porque quiero, no porque tú me lo mandes... ¡Vaya!...» (*Fortunata y Jacinta*, capítulo 2).

En suma, los ejemplos de cortesía mostrados en (18) a (25) y los de descortesía mostrados en (26) a (31) muestran dos caras de la misma moneda: cómo la comunicación entre personajes del universo ficticio galdosiano se construye sobre principios similares a los de la comunicación real. Desde luego, el hecho de que aspectos sociopragmáticos como la (des)cortesía se verbalicen a imagen y semejanza de la lengua oral comporta un claro ejercicio de estilo con el que el autor dota de autenticidad y naturalidad la representación del habla de los personajes que pueblan su universo ficticio.

7.4.4. Repetición

Otro aspecto que sirve para dotar de autenticidad y realismo el habla de los personajes es, sin duda, el de la repetición, que advertimos en *clusters* como *no es eso no es o no puede ser no puede*. La repetición ya ha sido abordada como recurso que sirve para configurar la oralidad de los personajes de la novela realista española por Nieto Caballero (2022). Como señala la autora, en la novela realista española (en su estudio incluye algunas novelas de Galdós), los *clusters* que revelan repetición «se utilizan con la intención de reflejar este componente de la lengua oral en momentos de diálogo» (Nieto Caballero 2022, 96). En el caso de CorBPG, los ejemplos localizados desempeñan un papel similar. El *cluster no es eso no es*, por ejemplo, forma parte de la construcción *no es eso, no es eso*, como se puede advertir en los ejemplos (32), (33) y (34). Se suele utilizar al inicio de las intervenciones de un personaje,

a modo de réplica, donde la repetición actúa como elemento que sirve para acentuar las emociones del personaje que habla.

(32) –¿Qué significa, grandísimo simple, esa estúpida sospecha? ¿Acaso te ha cabido en la cabeza que yo me magullé la mano en una lucha...? Claro, como que soy asesina, y he tenido que sujetar a la víctima para...

–*No es eso, no es eso* –apresureme a contestarle–. Yo no he creído nunca que fueras asesina; pero sí he creído y creo que presenciaste la muerte de un hombre, ocasionada de una manera que ignoro (*La incógnita*).

(33) –Te cogió la ventolera religiosa, que suele soplar de vez en cuando, lanzada por las tempestades que recorren furiosas el mundo, y ya tenemos a Urreíta delirando por lo espiritual, como deliraría por un autor nuevo o por la última forma de sombreros o trajes. Y te vienes acá con una piedad de aficionado, que no es lo que yo quiero, ni nos hace falta ninguna.

–*No es eso, no es eso* –replicó José Antonio con acento persuasivo–. Yo quiero creer, yo anhelo parecerme a ti, conservando la distancia entre mi monstruosa imperfección y tu... (*Halma*, capítulo 7).

(34) –Lo hemos de ver tal como lo digo. Llega el hombre a Méjico, desembarca las tropas, mete miedo a los insulanos con cuatro disparos de cañón, va de Zacatecas a Zacatacas, echando contribuciones, hasta que de unos y otros saca para redondear la pella, y compinchándose con el gran Repúblico para echar un pregón de paces, se vuelve a España repleto de dinero, y venga el darse tono aquí entre cuatro bobalicones, y venga el tocar el higno y el llamarnos todos héroes... o herodes por la perra de su madre.

–*No es eso, no es eso* –gritó Iberito saliendo rápidamente del rincón en que estaba, y plantándose con gallarda fiereza en mitad de la cocina–. A Méjico no va don Juan Prim para negocio suyo, sino de la Nación, porque va para conquistarnos otra vez a la Nueva España y traerla por los cabezones a la soberanía de Isabel II. Yo lo digo y lo sostengo solo delante de los bárbaros que están en esa mesa; y sin reparar en si son dos, o son seis, o seiscientos, les mando que se desdigan de esos disparates o salgan a verse conmigo al corral, a la calle, o donde quieran, en la misma plaza, delante de Dios y de la luna que nos alumbrá» (*Prim*, capítulo 2).

Algo parecido ocurre con *no puede ser no puede*, que forma parte de la construcción *no puede ser, no puede ser*. Este es un *cluster* identificado tam-

bién por Nieto Caballero (2022, 96) en su análisis de la oralidad en la novela realista española en general. Desde luego, el hecho de que tanto en su análisis como en CorBPG se haya localizado este *cluster* de forma exclusiva en construcciones de estilo directo refuerza la hipótesis de cómo estas construcciones sirven para dotar de autenticidad el habla de los personajes, pues de su uso repetido se colige un afán de imitación de la lengua oral. En su estudio, Nieto Caballero (2022, 96) explica que este *cluster* se emplea en momentos de tristeza, lo que ilustra con un ejemplo de *Su único hijo*, de Clarín. Sin embargo, como sostiene Mahlberg (2013, 71), «there is no one-to-one relationship between form and function of Speech clusters but their functions depend on the contexts in which they appear». En nuestro caso, como mostramos en los ejemplos (35), (36) y (37), el *cluster no puede ser no puede* sirve para ilustrar distintas emociones. Aunque el ejemplo (35) podríamos decir que el *cluster* sirve para definir la tristeza del personaje, tanto en el ejemplo (36) como en el (37) su uso tiene que ver más con la incredulidad de los personajes que lo pronuncian. En cualquier caso, como bien apunta Nieto Caballero, repetición sirve para lograr un efecto de autenticidad en la representación del discurso del personaje con el que se asocia «a través de una característica propia de la lengua oral, que contribuye a reforzar el grado de verosimilitud de su habla» (Nieto Caballero 2022, 96). Este es el verdadero valor de la repetición en los *clusters* localizados, que emulan de manera eficaz en el medio escrito un elemento que define la lengua oral en general.

- (35) –*No puede ser, no puede ser* –dijo el anciano–. ¿Ves este hombre? Es el único que puede hacer algo por mí, por nosotros. Mientras vivamos separados, recuérdale un día y otro que tu padre está en la cárcel. Se me figura... se me figura que será un buen hermano para ti (*El Grande Oriente*, capítulo 5).
- (36) –¡Que ha huido! *No puede ser, no puede ser* –exclamó con cierta enajenación–. Gabriel: ¿para qué mientes? ¿O eres tú también de los que creen las majaderías y simplezas de Santurrias? (*El 19 de marzo y el 2 de mayo*, capítulo 10).
- (37) –Eso mismo sostengo yo –dijo otro en quien reconoció Calpena a uno de los huéspedes de su posada–. Si la acción ha sido en Salvatierra, ¿cómo es posible que los nuestros hayan dejado desamparado San Adrián?... *No puede ser, no puede ser* (*De Oñate a La Granja*, capítulo 19).

7.4.5. Lenguaje fraseológico

Por último, otro elemento que contribuye decisivamente a la sensación de verosimilitud de la representación del habla de los personajes que pueblan el universo ficticio galdosiano es el lenguaje fraseológico. Entre los *clusters* localizados en CorBPG, varios tienen claramente que ver con el uso de expresiones fijas: *ni Cristo que lo fundó, por los clavos de Cristo, su pan se lo coma* o *tengamos la fiesta en paz*. Se trata, nuevamente, de un elemento identificado por Nieto Caballero (2022) en su análisis de la representación de la oralidad en la novela realista española, que contribuye a establecer una «correspondencia con la lengua oral» (Nieto Caballero 2022, 98). Sirvan como ejemplo *su pan se lo coma* y *tengamos la fiesta en paz*. Por un lado, *su pan se lo coma*, del que mostramos cuatro ejemplos en (38) a (41), forma parte de la expresión *con su pan se lo coma*. Esta expresión proverbial sirve para dar a entender la indiferencia de uno hacia la actitud o los asuntos de otra persona. Ese es, como cabe esperar, el valor que tienen los ejemplos que aquí mostramos. En todos aparece en el marco de un patrón similar: una oración condicional («si... con su pan se lo coma») que sirve para mostrar el rechazo de un personaje ante la actitud de otro personaje —«si está usted envidioso, con su pan se lo coma» en (38), por ejemplo— o hacia sus asuntos —«pues si tu novio es inglesado, con su pan se lo coma» en (39)—.

(38) —Don Víctor —indicó Ponce con su habitual insipidez—, si está usted envidioso, con *su pan se lo coma*.

—¿Envidioso?... No negaré que lo estoy. Mentiría si otra cosa dijese (*Miau*, capítulo 19).

(39) —Ni una palabra más te consiento, boba, que al no respetar la fama de nuestros Príncipes, faltas al respeto a tus padres, que todo es uno, padres y Reyes, y no siendo así no hay grandeza, no hay poder en la Nación. Guárdate de traerme más cuentos y de marearnos con la Inglaterra, pues si tu novio es inglesado, con *su pan se lo coma*, y menos mal si es hombre de bien, como creo (*Bodas reales*, capítulo 21).

(40) —Ya ve cuán buena es sor Patrocinio, y cómo mira por los defensores del Trono y el Altar —dije yo, sin miedo ya de que mis ironías le ofendieran.

–¿La Madre? Aquí, que nadie nos oye, déjeme decir que no ha nacido bribona semejante. Si usted cree en sus llagas, con *su pan se lo coma...* (*Carlos VI en la Rápita*, capítulo 21).

- (42) –¿Pero qué? Ya empieza usted a decir disparates. La suerte que yo no me incomodo. Estoy bien preparada para oír condenar mi inclinación, y aun hacer burla de ella. Eso que ha dicho de casarme yo... yo, me hace reír... En mi vida se me ha ocurrido semejante cosa. Qué, ¿no lo cree? ¿Por qué meneas la cabeza? Pues si no quiere creerlo, con *su pan se lo coma*. Digo lo que siento y me quedo tan tranquila. Ya le dije otra vez que nunca he sabido lo que es amor de hombres, ni me hace falta saberlo. Usted lo dudará, y me llamará hipócrita. Bueno: aguanto el mote sin quejarme. ¿Cree usted que todas las criaturas han de ser iguales? ¿Dice que sí? Pues yo digo que no, ea (*Ángel Guerra*, capítulo 6).

La expresión *tener la fiesta en paz*, por otro lado, se emplea en la lengua para apelar al orden e intentar evitar una discusión o cualquier otro conflicto en un intercambio conversacional. Este es también el uso que le da Galdós cuando recurre a *tengamos la fiesta en paz*. Como se puede advertir en los ejemplos (43) a (46), además, el uso que el autor canario hace de este modismo es siempre similar: el personaje interpela, mediante un vocativo, a su interlocutor, al que expresa su deseo de no provocar una discusión mediante el uso de *tengamos la fiesta en paz* –«Pipaón, tengamos la fiesta en paz» en (43), «Candiola, Candiolilla, dame la harina y tengamos la fiesta en paz» en (44), «Hermano, tengamos la fiesta en paz» en (45) y «Andrés, tengamos la fiesta en paz» en (46)–.

- (43) –Ya verás, ya verás –me dijo con cierta acrimonia que me disgustó– cómo les sentaremos la mano. Y se me figura que te me estás volviendo libralote de algún tiempo a esta parte... Pipaón, *tengamos la fiesta en paz* (*La segunda casaca*, capítulo 20).
- (44) –Sí, tú tienes sangre de judío mallorquín; tú no eres hijo de esta noble ciudad. Los lamentos de aquellos dos pobres heridos ¿no resuenan todavía en tus orejas de murciélago? Uno de ellos, desangrado rápidamente, murió en este mismo sitio en que estamos. El otro arrastrándose pudo llegar hasta el mercado, donde nos contó lo ocurrido. ¡Infame espantajo! ¿No te asombrastes de que el pueblo zaragozano no te despedazara en la mañana

del 5? Candiola, Candiolilla, dame la harina y *tengamos la fiesta en paz* (Zaragoza, capítulo 12).

- (45) –Sí, para ella estaban –dijo con avinagrado gesto Restituta–. ¡Dos pendientes de filigrana de oro, largos como badajos de campana, y que pertenecieron a una camarista de la reina doña Isabel de Farnesio! Hermano, *tengamos la fiesta en paz* (El 19 de marzo y 2 de mayo, capítulo 17).
- (46) –Andrés, no me incomodes. Siseta y los bergantes de sus hermanos pueden alimentarse con cualquier piltrafa que busquen en la calle; pero mi enferma necesita ciertos cuidados. Después de hoy viene mañana, y tras mañana pasado. Si ahora te doy media Pichota, ¿qué le daré a mi hija dentro de un par de días? Andrés, *tengamos la fiesta en paz*. Busca por ahí algo que echar a tus chiquillos, que ellos con roer un hueso quedarán satisfechos; pero haz el favor de no tocarme a Pichota (Gerona, capítulo 12).

Sin duda, estos *clusters* relacionados con el lenguaje fraseológico comportan otro recurso del que Galdós se sirve para imprimir realismo y naturalidad al habla de sus personajes. Como apunta Schellheimer (2016), el lenguaje fraseológico es un pilar fundamental de la lengua oral. Su incorporación al discurso de los personajes de un texto literario contribuye a naturalizar su habla, otorgándole autenticidad y verosimilitud.

7.5. Consideraciones finales

En este capítulo hemos identificado *clusters* en construcciones de estilo directo en CorBPG. Nos hemos centrado en ejemplos con una longitud de cinco palabras que, además, aparecen al menos diez veces en las novelas del autor canario, de tal suerte que puedan establecerse generalizaciones en el uso que Galdós hace de este elemento a la hora de construir la representación del habla de sus personajes. Al contrario del análisis presentado en el capítulo 6 sobre la configuración del espacio, donde comparábamos los *clusters* más frecuentes de CorBPG con los de CorXIX, en este capítulo nos hemos centrado exclusivamente en el corpus de textos galdosianos, circunscribiendo nuestro análisis a aquellos ejemplos que se utilizan de forma exclusiva en construcciones de estilo directo. Los ejemplos localizados, por tanto, forman parte de la masa de texto empleada por Galdós para dar forma al habla de sus

personajes, por lo que su análisis ha servido para arrojar luz sobre los hábitos lingüísticos del autor en este extremo de su estilo. Como hemos podido observar, los ejemplos analizados cumplen una clara función: dotar de autenticidad y verosimilitud el discurso de sus personajes. Al contrario de lo que ocurre con las idiosincrasias discursivas que han solido recibir atención académica (las muletillas o el uso de variedades diafásicas, diastráticas o diatópicas comentadas en el apartado 7.2) y que sirven para individualizar el discurso de los personajes, los *clusters* de los que aquí nos hemos ocupado sirven para arrojar luz sobre hábitos textuales que contribuyen a crear una sensación de verosimilitud en la representación del habla de los personajes que pueblan el universo ficticio galdosiano en general. Dicho de otro modo, estos ejemplos sirven para imprimir realismo a la caracterización verbal de forma, podríamos decir, transversal. Gracias a un enfoque de corpus hemos podido identificar una gran cantidad de ejemplos que sería imposible localizar mediante una lectura atenta de los textos, que a su vez hemos podido analizar forma sistemática para descubrir hábitos textuales inéditos en el estilo del novelista canario y contribuir al análisis exegético de la caracterización oral de sus personajes por la que goza de gran reconocimiento.

8. El lenguaje corporal como elemento caracterizador de los personajes

8.1. Introducción

En este capítulo presentamos un análisis de *clusters* en CorBPG para analizar el uso que el autor canario hace del lenguaje corporal en sus novelas. De forma más concreta, en el capítulo investigamos construcciones repetidas de las que Galdós se sirve para configurar hábitos gestuales con los que dotar de autenticidad y realismo a sus personajes. Desde un punto de vista metodológico, el análisis se construye sobre el mismo procedimiento para la identificación de ejemplos que en el capítulo 7: la localización de *clusters* en CorBPG. A diferencia del capítulo anterior, donde nos centrábamos en ejemplos localizados únicamente en construcciones de ejemplo directo para investigar la representación de la oralidad, en este caso nos centramos en ejemplos que contengan partes del cuerpo. El objetivo del capítulo es identificar hábitos textuales en forma de patrones lingüísticos de los que Galdós se sirve para caracterizar a sus personajes. Nuestro interés no es tanto explicar idiosincrasias del lenguaje corporal de personajes concretos –recurso habitual en las novelas de Galdós para individualizar la caracterización de sus criaturas (Madariaga de la Campa 2012)– como ser capaces de demostrar la regularidad en el uso de construcciones a lo largo de sus novelas relacionadas con el uso de lenguaje corporal, en las que el autor se apoya para definir a sus personajes en el plano textual. Sirva como botón de muestra *las manos en los bolsillos*, *cluster* localizado en nuestro estudio que contiene la palabra *manos* del que mostramos tres casos en los ejemplos (1), (2) y (3).

- (1) –Bueno, bueno, bueno –decía Guerra media hora después, paseándose en el comedor, con *las manos en los bolsillos*–. Por, sacrificios míos no quedará (*Ángel Guerra*, capítulo 3).

- (2) –No me opongo yo a que en sus caridades llegue hasta el despilfarro, hasta la bancarrota –dijo D. Manuel paseándose pomposamente por la habitación con *las manos en los bolsillos*–. ¿Pero no hay otro medio mejor de hacer caridades? Ella ha querido dar gracias a Dios por la curación de mi sobrino... muy bueno es esto, muy evangélico... pero veamos... pero veamos (*Marianela*, capítulo 21).
- (3) –Ahora duerme –replicó de muy mal talante, paseándose en la habitación con *las manos en los bolsillos*–. Va mejor (*Lo prohibido*, capítulo 22).

Aunque nos ocuparemos en este *cluster* con más detenimiento en el apartado 8.4.1, estos tres ejemplos sirven para ilustrar la hipótesis de estudio de este capítulo: si bien los tres ejemplos pertenecen a tres novelas distintas (*Ángel Guerra*, *Marianela* y *Lo prohibido*), en ellos se advierte un uso similar, pues en todos los casos se asocia con el mismo verbo de movimiento (*pasear*) y su uso tiene lugar en momentos de representación del discurso. Este patrón, que como se puede advertir va más allá del uso de la misma construcción, se materializa en una función estilística concreta, pues se utiliza para ilustrar la intranquilidad de un personaje cuando habla, afianzada por el hecho de que se pasea por la escena con las manos en los bolsillos. Identificar *clusters* para investigar este tipo de funciones es precisamente el objetivo de este capítulo, en el que pretendemos arrojar luz sobre el uso del lenguaje corporal en las novelas de Galdós desde un punto de vista inédito en la exégesis del autor canario.

El resto del capítulo se organiza del siguiente modo. En el apartado 8.2 presentamos un marco teórico sobre el lenguaje corporal y sus funciones en los textos literarios. A continuación, explicamos la metodología de estudio que hemos utilizado, en donde detallamos los parámetros que hemos establecido para localizar los ejemplos en CorBPG con las distintas partes del cuerpo que analizamos y mostramos los resultados obtenidos (apartado 8.3). En el apartado 8.4, finalmente, nos ocupamos del análisis de estos resultados, que dividimos según las distintas partes del cuerpo de las que nos ocupamos: las manos (apartado 8.4.1), los ojos (apartado 8.4.2), la cabeza (apartado 8.4.3) y las demás de partes del cuerpo (apartado 8.4.4). Por último, en el apartado 8.5 detallamos algunas consideraciones finales a modo de cierre, haciendo hincapié en el potencial de los enfoques de corpus para analizar patrones textuales relacionados con el lenguaje corporal que suelen pasar desapercibidos pero que contribuyen decisivamente a configurar a los personajes en el plano textual.

8.2. El lenguaje corporal en los textos de ficción

Para investigar las funciones que los *clusters* relacionados con el lenguaje corporal desempeñan en la producción narrativa de Galdós debemos recurrir a un marco teórico que nos permita investigar la relevancia estilística del lenguaje corporal en los textos de ficción. Para llevar a cabo nuestro análisis, hemos tomado como referencia el modelo de Korte (1997), que diseñó un marco de estudio transversal para el estudio del lenguaje corporal en general en los textos literarios, independientemente del autor, su lengua o la época a la que pertenece. En su modelo, Korte sugiere que la relevancia del lenguaje corporal se encuentra, además de en los hábitos gestuales idiosincrásicos que pueden servir para individualizar la caracterización de un personaje —como las manos de Cristóbal Ramos «Caballuco» en *Doña Perfecta* (Madariaga de la Campa 2012)—, en los hábitos gestuales menos inmediatos pero que contribuyen de manera igualmente eficaz a procurar realismo a los personajes que pueblan el universo ficticio de una novela. Precisamente de este tipo de ejemplos nos ocupamos en este capítulo, donde nos centramos en construcciones repetidas a lo largo de la producción narrativa de Galdós.

De acuerdo con el modelo de Korte (1997, 15), el lector emplea dos tipos de conocimiento en su interpretación del lenguaje corporal en los textos literarios: su experiencia real y su competencia literaria. Para explicar cómo la experiencia de cada uno contribuye a la comprensión del lenguaje corporal, Korte recurre a un sistema basado en categorías modales y funcionales, donde la segunda sirve para completar la primera y analizar los efectos que el propio lenguaje corporal tiene en el texto (reforzar actitudes de un personaje, su caracterización, etc.). Las categorías modales incluyen categorías como la kinésica, la háptica o la proxémica, relacionadas con el movimiento de los personajes, el contacto físico y la disposición espacial, respectivamente. La dimensión funcional, por su parte, también se divide en distintas categorías (*externalisers*, *emotional displays*, *illustrators*, *regulators* y *emblems*)¹, que se ocupan de organizar las distintas funciones que el lenguaje corporal puede desempeñar en el texto. Los externalizadores (*externalisers*), por ejemplo, contribuyen directamente a la caracterización. Los ejemplos bajo esta etiqueta procuran «information about a character apart from his or her temporary emotions: relatively stable mental conditions (such as [...] opinions, values, personality traits), but also mental and intellectual activities and conditions»

¹ Para una información detallada sobre estas categorías, véase Korte (1997, 40-50).

(Korte 1997, 41). La autora, además, sostiene que este tipo de lenguaje corporal se presenta como habitual ante el lector (Korte 1997, 134), es decir, existe un patrón formal que se materializa, por su recurrencia, en una función textual concreta. Para analizar los ejemplos, además, Korte recurre a lo que ella denomina «frame conditions», que sirven para explicar el lenguaje corporal de los personajes como «the forms of non verbal behaviour exhibited by characters within the fictional situation» (Korte 1997, 35). Esto es, precisamente, lo que hacemos en este capítulo, donde analizamos construcciones de lenguaje corporal repetidas a lo largo de la producción narrativa de Galdós.

Para estudiar el lenguaje corporal como recurso de caracterización en los textos literarios es necesario, además, tener en cuenta que la caracterización se considera «a process where the reader forms impressions of a character in relation to the experience of real people» (Mahlberg 2013, 104). Es importante incidir en esto, porque «when we form our impressions of real people we may not be consciously aware of certain body movements or postures, but they can still add to our perception of a person» (Mahlberg 2013, 104). De igual manera, en los textos literarios puede haber ejemplos que no resulten significativos a simple vista pero que pueden contribuir a configurar efectos literarios concretos. Un enfoque de corpus como el que aquí presentamos nos puede ayudar a identificar este tipo de ejemplos, que podremos analizar de forma sistemática para calibrar su relevancia estilística. Esta relevancia estilística tiene su razón de ser en la experiencia real del lector en la comprensión del lenguaje corporal en un texto literario. Efectivamente, la impresión que un lector se forma de un personaje en el transcurso de lectura está basada en su conocimiento del mundo. Sin embargo, mientras que en la vida real no existe ningún filtro sobre qué tipo de lenguaje corporal encontramos, en una novela este aparece tamizado por la figura del narrador. En otras palabras, «accounts of body language in a novel are the result of narratorial choices as to what behaviour to describe and what to highlight in order to achieve specific effects» (Mahlberg 2013, 109). Este matiz resulta decisivo para comprender la relevancia estilística del lenguaje corporal que encontremos en un texto literario, pues su inclusión forma parte de una decisión tomada por el autor de la obra y como tal es susceptible de análisis en el marco de la masa de texto de la novela. Page (1973, 2) lo sintetiza con precisión cuando asegura que

(d)etail in a work of fiction, whether of action, description or speech, and however apparently fortuitous or excessive, can hardly be dismissed as irrelevant, since it belongs to the strictly finite amount of material laid at our

disposal by the writer, as distinct from the unselective and virtually unlimited offering made by «reality».

Por último, es importante resaltar que en los estudios sobre el lenguaje corporal en los textos de ficción se distinguen dos dimensiones: descriptiva e interpretativa –que Mahlberg (2013, 110) llama «contextualising» y «highlighting» respectivamente–. Por un lado «(c)ontextualising functions show how character information is less strikingly presented as part of a larger textual picture, while highlighting functions illustrate how prominence is given to character information» (Mahlberg 2013, 110). En este capítulo nos centramos en la dimensión descriptiva («contextualising»), pues analizamos patrones generales de la producción narrativa de Galdós en lugar en aspectos concretos de la caracterización de un personaje (o varios) en una novela concreta del autor. En cualquier caso, conviene incidir en que ambas dimensiones pueden ser consideradas polos opuestos de un continuo. Como apunta Mahlberg, el lenguaje corporal relacionado con la dimensión descriptiva ha recibido menos atención académica que el relacionado con la dimensión interpretativa. Sin embargo, este tipo de lenguaje corporal es igualmente importante, pues «(p)atterns that appear more towards the contextualising end of the cline add to the authentication of a character through more subtle or inconspicuous cues» (Mahlberg 2013, 110). Tanto la función descriptiva como la interpretativa aplicadas al estudio del lenguaje corporal en los textos de ficción se relacionan con la desviación lingüística (*foregrounding*), especialmente cuando se trata de *clusters*, como en este capítulo. Efectivamente, los *clusters* «present unexpected regularity through the verbatim repetitions of sequences of words» (Mahlberg 2013, 110). En el caso de la recurrencia de *clusters* a lo largo de la producción de un autor, como en este caso, estos pueden contribuir a definir un hábito textual con el que configurar un efecto literario determinado. Esto es precisamente lo que analizamos en este capítulo, donde investigamos patrones de lenguaje corporal a lo largo de sus novelas como recurso para caracterizar a los personajes y dotarlos de autenticidad a través de su lenguaje corporal –del mismo modo que los *clusters* relacionados con la representación del discurso lo hacían mediante el habla en el capítulo 7–.

8.3. Metodología y resultados

La metodología empleada para localizar los *clusters* en CorBPG es similar a la que hemos detallado en el capítulo anterior, salvo por los parámetros que

hemos establecido para seleccionar los ejemplos. Así, al igual que en el capítulo 7, hemos identificado *clusters* con una longitud de cinco palabras con al menos diez apariciones en nuestro corpus de estudio. Esos resultados son la base que hemos utilizado para seleccionar los ejemplos que posteriormente analizamos. Para escoger estos ejemplos hemos partido de una premisa de tipo formal: los *clusters* objeto de estudio tienen que hacer mención a alguna parte del cuerpo. De esta forma, todos los ejemplos que localicemos serán potencialmente susceptible de análisis –naturalmente, habrá «falsos positivos», como los que contienen referencias a partes del cuerpo pero son en realidad usos figurados de estas, como *el corazón en la mano*–.

Para acotar nuestra muestra de análisis, hemos optados por centrarnos en aquellas partes del cuerpo con una frecuencia de uso absoluta mayor en el corpus. Para ello, hemos recurrido a la lista de palabras desde la que hemos generado nuestra lista de *clusters* y hemos aislado los sustantivos que hacen referencia a partes del cuerpo. En la Tabla 9 mostramos las quince partes del cuerpo utilizadas con más frecuencia en CorBPG.

Tabla 9. Frecuencia de uso de sustantivos que hacen referencia a partes del cuerpo en CorBPG

Parte del cuerpo	Frecuencia de uso
MANO(S)	8557
OJO(S)	5868
CABEZA(S)	4759
BRAZO(S)	2765
FRENTE(S)	1680
PIE(S)	1579
LENGUA(S)	857
HOMBRO(S)	729
NARIZ/NARICES	676
PIERNA(S)	656
RODILLA(S)	596
CUELLO(S)	499
ESPALDA(S)	472
CODO(S)	301
OREJA(S)	195

Fuente: elaboración propia.

Estos resultados nos invitan, por una cuestión estadística, a analizar *clusters* que contengan referencias a estas partes del cuerpo. Para localizarlos, simplemente hemos buscado en la lista de *clusters* generada ejemplos que contengan referencias a estas partes del cuerpo. A continuación, mostramos los ejemplos localizados en cada caso.

En primer lugar, en la Tabla 10 mostramos los ejemplos que contienen la palabra *mano*.

Tabla 10. Clusters que contienen la palabra *mano(s)* en CorBPG

<i>Cluster</i>	Frecuencia
LAS MANOS A LA CABEZA	59
LA MANO EN EL HOMBRO	48
LA PALMA DE LA MANO	46
CON LAS MANOS EN LA	44
LAS MANOS EN LA CABEZA	40
LAS MANOS EN LOS BOLSILLOS	38
LAS PALMAS DE LAS MANOS	33
LLEVÁNDOSE LAS MANOS A LA	30
CON LAS MANOS EN LOS	27
LAS MANOS A LA ESPALDA	27
DE LA MANO DE DIOS	24
DE MANOS A BOCA CON	23
PONIÉNDOLE LA MANO EN EL	22
LA MANO EN EL PECHO	19
LA MANO POR LA FRENTE	19
PUSO LA MANO EN EL	19
SE LLEVÓ LAS MANOS A	18
EL CIELO CON LAS MANOS	17
LA MANO A LOS OJOS	17
LA MANO POR LOS OJOS	17
CON LAS MANOS A LA	16
LA CABEZA ENTRE LAS MANOS	16
LE PUSO LA MANO EN	15
YO ME LAVO LAS MANOS	15
LLEVÓ LAS MANOS A LA	14
LA MANO POR LA CARA	13
DEJADOS DE LA MANO DE	12

LA CARA Y LAS MANOS	12
LA MANO EN EL BOLSILLO	12
MANOS A LA CABEZA Y	12
PASÓ LA MANO POR LA	12
PONIÉNDOLE LA MANO EN LA	12
NOS TENGA DE SU MANO	11
SE LLEVÓ LA MANO A	11
DEJADO DE LA MANO DE	10
EL CORAZÓN EN LA MANO	10
EL ROSTRO CON LAS MANOS	10
LA MANO POR EL LOMO	10
LA MANO POR LA CABEZA	10
LLEVÁNDOSE LA MANO A LA	10
MANO SOBRE EL HOMBRO DE	10

Fuente: elaboración propia.

En segundo lugar, en la Tabla 11 mostramos los ejemplos que contienen la palabra *ojo(s)*.

Tabla 11. Clusters que contienen la palabra *ojo(s)* en CorBPG

<i>Cluster</i>	Frecuencia
CON LOS OJOS FIJOS EN	23
ECHANDO LUMBRE POR LOS OJOS	21
ABRIR Y CERRAR DE OJOS	18
CON LÁGRIMAS EN LOS OJOS	18
EL PAÑUELO A LOS OJOS	18
LOS OJOS FIJOS EN EL	18
LA MANO A LOS OJOS	17
LA MANO POR LOS OJOS	17
UN OJO DE LA CARA	17
LAS NIÑAS DE SUS OJOS	14
LOS OJOS EN TODA LA	14
LOS OJOS EN EL SUELO	13
LOS OJOS LLENOS DE LÁGRIMAS	13
OJOS FIJOS EN EL SUELO	13
A LOS OJOS DE LA	12

CON LOS OJOS LLENOS DE	12
LAS NIÑAS DE MIS OJOS	12
NO QUITABA LOS OJOS DE	12
OJOS EN TODA LA NOCHE	12
NO LE QUITABA LOS OJOS	10

Fuente: elaboración propia.

En tercer lugar, en la Tabla 12 mostramos los ejemplos que contienen la palabra *cabeza*.

Tabla 12. Clusters que contienen la palabra *cabeza* en CorBPG

<i>Cluster</i>	Frecuencia
LAS MANOS A LA CABEZA	59
LAS MANOS EN LA CABEZA	40
LA CABEZA SOBRE EL PECHO	20
METIDO EN LA CABEZA QUE	19
HA METIDO EN LA CABEZA	18
LA CABEZA LA IDEA DE	18
LA CABEZA ENTRE LAS MANOS	16
LA CALLE DE LA CABEZA	13
LOS TRASTOS A LA CABEZA	12
MANOS A LA CABEZA Y	12
QUE SÍ CON LA CABEZA	12
HA PUESTO EN LA CABEZA	11
LA CABEZA EN SEÑAL DE	11
CABEZA LA IDEA DE QUE	10
CAER LA CABEZA SOBRE EL	10
LA MANO POR LA CABEZA	10
ME QUITA DE LA CABEZA	10
REMEDIO QUE BAJAR LA CABEZA	10

Fuente: elaboración propia.

Finalmente, en la Tabla 13 mostramos los ejemplos que contienen el resto de las partes del cuerpo mostrados en la tabla 9.

Tabla 13. Clusters que contienen otras partes del cuerpo

<i>Cluster</i>	Frecuencia
LA MANO EN EL HOMBRO	48
LAS MANOS A LA ESPALDA	27
AL PIE DE LA LETRA	26
LA MANO POR LA FRENTE	19
LA PUNTA DE LA NARIZ	17
A PONER LOS PIES EN	16
DAR SU BRAZO A TORCER	16
LOS CODOS EN LAS RODILLAS	14
A LOS PIES DE LA	13
A PIE Y A CABALLO	13
LAS PUNTAS DE LOS PIES	13
ME DA EN LA NARIZ	13
CON LOS BRAZOS ABIERTOS Y	12
EL CUELLO DE LA CAMISA	12
EL UNO FRENTE AL OTRO	11
EN LA NARIZ OLOR DE	11
LA PUNTA DE LA LENGUA	11
EL SUDOR DE SU FRENTE	10
MANO SOBRE EL HOMBRO DE	10

Es importante mencionar que algunos *clusters* aparecen en dos tablas, pues son ejemplos que contienen dos referencias a dos partes del cuerpo: *las manos a la cabeza, las manos en la cabeza, la cabeza entre las manos, manos a la cabeza y, la mano en el hombro, las manos a la espalda, la mano por la cabeza, la mano a los ojos, la mano por los ojos, la mano por la frente y mano sobre el hombro de*. También conviene incidir en que hay ejemplos que no hacen referencia al lenguaje gestual y que podríamos etiquetar como «falsos positivos», como *la niña de sus ojos*, que corresponde a un uso figurado de la parte del cuerpo. Otros ejemplos de este tipo son aquellos que corresponden al discurso de los personajes y que no hacen referencia a descripciones de lenguaje corporal, como *nos tenga de su mano*, que en realidad forma parte del modismo *Dios nos tenga de su mano*. En cualquier caso, estos ejemplos comportan apenas unos cuantos casos aislados de todos los detallados en las tablas anteriores. Así, la mayoría de *clusters* identificados revelan patrones textuales relacionados con la configuración de los personajes en su

plano físico. En el análisis que se presenta a continuación mostramos cómo estos hábitos lingüísticos relacionados con el lenguaje corporal son empleados por Galdós para caracterizar a los personajes que pueblan su universo ficticio y atesoran, además, significados que sirven para configurar efectos literarios concretos.

8.4. Análisis

El análisis se ha dividido en cuatro bloques. En primer lugar, analizamos los *clusters* que contienen referencias a las manos (apartado 8.4.1). En segundo lugar, nos ocupamos de los que contienen referencias a los ojos (apartado 8.4.2). En tercer lugar, abordamos los que contienen referencias a la cabeza (apartado 8.4.3). Por último, nos ocupamos de aquellos relacionados con el resto de partes del cuerpo mostrados en la Tabla 13 (apartado 8.4.4). En todos los casos, nuestro análisis girará en torno tanto a cuestiones de tipo formal como funcional. Además, nuestra explicación de los ejemplos se acomodará en lo que Korte denomina «frame conditions» (Korte 1997, 35), que sirven para explicar el lenguaje corporal de los personajes como «the forms of non verbal behaviour exhibited by characters within the fictional situation» (Korte 1997, 35), de tal suerte que nuestro análisis esté construido sobre un estudio cualitativo (más que cuantitativo) de los ejemplos.

8.4.1. Las manos

Las manos son la parte del cuerpo más frecuente en las novelas de Galdós, como hemos mostrado en la Tabla 9. No es extraño, por tanto, que sea también la parte del cuerpo de la que más *clusters* hemos identificado. Como explicamos en este apartado, las manos resultan un elemento de importancia cardinal en la configuración del lenguaje corporal de los personajes que pueblan el universo ficticio del autor canario, de las que se sirve para configurar efectos literarios concretos en la caracterización de sus personajes. Para explicar la relevancia de esta parte del cuerpo nos centramos en tres ejemplos: *las manos en los bolsillos*, *el rostro con las manos* y *la mano por la frente*. El *cluster las manos en los bolsillos* es el más frecuente de los tres, con treinta y ocho ejemplos. En el uso que Galdós hace de él en sus novelas advertimos patrones tanto formales como funcionales que contribuyen a definir la carac-

terización de sus personajes. Desde un punto de vista formal, como se puede observar en los ejemplos (4), (5) y (6) y ya mostrábamos en los ejemplos (1), (2) y (3) del apartado de introducción, este *cluster* se emplea en momentos de diálogo. La asociación entre lenguaje corporal y habla de los personajes, como veremos en el resto del apartado, es habitual en la producción narrativa de Galdós. Además de utilizarse en momentos de diálogo, resulta interesante la frecuencia con la que el *cluster* aparece interrumpiendo el discurso del personaje. Los ejemplos (4), (5) y (6) cumplen este patrón, conocido como suspensión (*suspension* o *suspended quotation* en inglés). Una suspensión es una «protracted interruption by the narrator of a character's speech» (Lambert 1981, 6). Este recurso textual tiene entre sus funciones la de crear sensación de simultaneidad entre las palabras del personaje y su lenguaje corporal. Esta parece ser, desde luego, la función en los ejemplos (4), (5) y (6). Este hecho se refuerza por el uso del verbo *pasear* en los tres ejemplos —«se dijo volviendo a su febril paseo» en (4), «dijo Calpena, paseándose inquieto» en (5) y «dijo Maroto, paseándose» en (6)—. La combinación del verbo y *las manos en los bolsillos*, utilizadas interrumpiendo el discurso de los personajes, imprime sensación de realismo a la acción, pues se crea un efecto de sincronía entre el discurso del personaje y la forma en la que se pasea con las manos en los bolsillos mientras lo articula. En cuanto a su significado, este *cluster* suele utilizarse para ilustrar la intranquilidad de un personaje, como apuntábamos cuando explicábamos los ejemplos (1), (2) y (3) en el apartado de introducción, o su carácter meditabundo, como ocurre en el ejemplo (6) y veremos de nuevo en el ejemplo (39) en el apartado 8.4.3.

- (4) —¿Y por qué habían de ser santos? —se dijo volviendo a su febril paseo, con las manos en los bolsillos—. La santidad rara vez se alcanza. Basta con que fueran buenos cristianos y supieran cumplir sus dos ministerios: el ministerio sacerdotal y el otro... el de gobernar tropas y destruir con ellas la impiedad... (Zumalacárregui, capítulo 13).
- (5) —Salgamos, salgamos pronto de aquí —dijo Calpena, paseándose inquieto, con *las manos en los bolsillos*—. Dentro de esta cisterna, es imposible el discernimiento... Salgamos, y al respirar el aire libre decidire» (*De Oñate a La Granja*, capítulo 7).
- (6) —He leído la carta de Espartero que usted me trajo —dijo Maroto, paseándose, *las manos en los bolsillos*—, y empiezo por decirle que no me pare-

ce bien el abandono del disfraz, ¡porra!... aunque me sea muy grato verle a usted en su porte de caballero distinguido y llamarle por su verdadero nombre... Pero no es prudente, no. Estamos, estoy rodeado de espías infames... Tome usted asiento» (*Vergara*, capítulo 32).

En segundo lugar, en *el rostro con las manos* advertimos nuevamente patrones que refuerzan el uso que Galdós hace de las manos en sus novelas. En los ejemplos (7), (8) y (9) mostramos tres ejemplos. Al igual que ocurre con *las manos en los bolsillos*, este *cluster* que se emplea en momentos de diálogo, lo que refuerza la estrecha relación que existe entre la descripción del lenguaje corporal de los personajes y su discurso. Además, como se puede observar en los ejemplos, este *cluster* también se asocia a un verbo (*cubrir*), que sirve para configurar el significado de la acción (cubrirse el rostro con las manos). En la vida real, la acción de cubrirse el rostro con las manos se emplea para expresar emociones como el miedo o la vergüenza. Este es precisamente el significado que Galdós le otorga a esta construcción en sus novelas –miedo en los ejemplos (7) y (8) y vergüenza en el (9)–. Que Galdós emplee de forma sistemática construcciones de lenguaje corporal para definir en sus historias comportamientos similares a los de la vida real está en consonancia, sin duda, con su afán de caracterización realista. Los *clusters* relacionados con el lenguaje corporal son, desde luego, un claro ejemplo de ello.

- (7) –¡Qué horror! –exclamó la monja cubriéndose *el rostro con las manos* (*Un voluntario realista*, capítulo 11).
- (8) –No –repitió–, ya sabía yo que ese hombre no me perdonaría... Pero esto me parece un sueño. Mi hija desapareció de mi lado sin que hasta ahora me haya sido posible averiguar cómo y a qué hora. Sé que unos aldeanos la vieron conducida en un coche y custodiada por españoles y franceses... y nada más. El corazón me dice que no la volveré a ver... ¿Piensas tú lo mismo? Ese hombre me impondrá condiciones ignominiosas que no podré aceptar sin deshonrarme.
Cubriose *el rostro con las manos* (*Juan Martín el Empecinado*, capítulo 32).
- (9) –¡Dios mío, Santa Virgen del Socorro! –exclamó la señora *llevándose ambas manos a la cabeza* y comprimiéndosela según el ademán propio de la desesperación–. ¿Es posible que yo merezca tan atroces insultos? Pepe,

hijo mío, ¿eres tú el que habla?... Si he hecho lo que dices, en verdad que soy muy pecadora.

Dejose caer en el sofá y se cubrió *el rostro con las manos* (*Doña Perfecta*, capítulo 19).

Por último, el *cluster la mano por la frente* también se emplea para configurar significados concretos. En (10), (11) y (12) mostramos tres ejemplos de esta construcción. En estos tres ejemplos podemos advertir nuevamente la relación, casi indisoluble, entre lenguaje corporal y discurso: el ejemplo (10) aparece en una construcción de estilo directo y en los ejemplos (11) y (12) observamos sendas referencias a la representación del discurso de los personajes con los que se asocia el *cluster*: «díjole algunas palabras consoladoras y afectuosas» en (11) y «le dijo algunas palabras cariñosas» en (12). La emoción que sintetiza este *cluster* es la del afecto por parte del personaje que pasa la mano por la frente del otro. En el ejemplo (10) el afecto se refuerza en las palabras propias del personaje (el apelativo «Hija de mi alma»). En los ejemplos (11) y (12), por su parte, son las palabras del narrador que acompañan al *cluster* las que refuerzan el significado del lenguaje corporal —«algunas palabras consoladoras y afectuosas» en (11) y «algunas palabras cariñosas» en (12)—.

(10) —Hija de mi alma, estás aún bastante delicada —dijo el marqués, pasándole *la mano por la frente*—. Cuando te restablezcas, cuando podamos llevarte con nosotros... (*La familia de León Roch*, capítulo 12).

(11) Me lastimaba mucho, no puedo ocultarlo, que el marqués y su hermana, advirtieran la ausencia de Eloísa en ocasión tan crítica. Ya me disponía a mandarle un recado... cuando la vi entrar. Eran las diez y media. ¿Cómo tan pronto si la función no podía haber concluido? No se ocupó ella de darme explicaciones, porque en el portal los criados la habían enterado de la gravedad del enfermo. Entró anhelante en la alcoba de este, y pasándole *la mano por la frente*, díjole algunas palabras consoladoras y afectuosas (*Lo prohibido*, capítulo 13).

(12) Soledad se acercó a él, le pasó *la mano por la frente*, le dijo algunas palabras cariñosas y después entró en su cuarto (*7de julio*, capítulo 5).

En definitiva, en el uso que Galdós hace de los *clusters* que contienen la palabra *mano* advertimos patrones tanto formales como funcionales que revelan un uso estilísticamente relevante del lenguaje corporal. Como se ha podido observar, los *clusters* se emplean por norma general en momentos de representación del discurso de los personajes con los que se asocian y, lo que es más importante, sirven para configurar significados relacionados con emociones concretas a imagen y semejanza del mundo real, lo que imprime autenticidad y realismo a la caracterización de los personajes.

8.4.2. Los ojos

Los *clusters* que contienen la palabra *ojo(s)* también resultan relevantes desde un punto de vista estilístico, sobre todo porque sirven para revelar cuestiones relacionadas con la actitud de los personajes, como veremos en los ejemplos de *echando lumbre por los ojos*, *los ojos llenos de lágrimas* y *ojos fijos en el suelo* que mostramos a continuación. El *cluster echando lumbre por los ojos* es, sin duda, el ejemplo más ilustrativo. En (13) a (17) mostramos cinco ejemplos de esta construcción. Este uso hiperbólico sirve para sintetizar una actitud. El componente actitudinal de las miradas es, según Korte (1997, 58), «the most important factor of eye language» en los textos de ficción. Este ejemplo cumple esa función. Como se puede observar, Galdós recurre de forma recurrente a esta construcción para ilustrar la irascibilidad de un personaje. Desde un punto de vista formal, además, este *cluster* suele aparecer en momentos de diálogo y, más concretamente, en suspensiones, a las que ya nos hemos referido en el apartado anterior. Los ejemplos (13) a (17), de hecho, aparecen en este tipo de interrupciones del habla de los personajes por parte del narrador, favoreciendo ese efecto de sincronía que mencionábamos en la explicación del *cluster las manos en los bolsillos* en el apartado 8.4.1. Además, el *cluster echando lumbre por los ojos* atesora una característica que Mahlberg (2013, 110) considera típica en la conceptualización de ejemplos de lenguaje corporal en la ficción narrativa: su verbalización en oraciones subordinadas adverbiales (*-ing clauses*, en inglés). Este hecho hace que el lenguaje corporal aparezca ante el lector como información circunstancial o contextual, si bien puede ofrecer claves relevantes en la interpretación del texto. Los ejemplos (13) a (17) son sin duda una muestra clara de ello.

- (13) –¡Qué infamia! –exclamó Ángel *echando lumbre por los ojos*–. ¿Pero usted no se indigna? Le veo a usted tan tranquilo, que no sé qué pensar (*Ángel Guerra*, capítulo 7).
- (14) –¡De vivir –dijo briosamente, *echando lumbre por los ojos*, la noble dama–, de vivir! ¿Sabes tú lo que es vivir? ¿Sabes lo que es el temor de morimos los tres mañana, de aquella muerte que ya no se estila... porque está lleno el mundo de establecimientos benéficos... de la muerte más horrible y más inverosímil, de hambre? ¿Qué, te ríes? Somos muy dignos, Rafael, y con tanta dignidad no creo que debamos llamar a la puerta del Hospicio, y pedir por amor de Dios, un plato de judías (*Torquemada en la cruz*, capítulo 6).
- (15) –El marido... –añadió la Burlada *echando lumbre por los ojos*–, es uno que vende teas y perejil... Ha sido melitar, y tiene siete cruces sencillas y una con cinco riales... Ya ves qué familia. Y aquí me tienes que hoy no he comido más que un corrusco de pan; y si esta noche no me da cobijo la Ricarda en el cajón de Chamberí, tendré que quedarme al santo raso. ¿Tú qué dices, Almudena? (*Misericordia*, capítulo 3).
- (16) –Mira –le dijo, *echando lumbre por los ojos*–, yo puedo trabajar...; pediré un destino y me lo darán... (*La desheredada*, capítulo 18).
- (17) –Chico –le dijo, *echando lumbre por los ojos*, balbuciente y trémulo–, soy hombre perdido: ni puedo consentirle sus infamias, ni puedo dejar de quererla. ¡Ya ves, yo, tan corrido, tan dueño de mí en otros lances de mujeres! Pues aquí me tienes loco, niño, imbécil; no sé qué soy. Creo lo que nunca hubiera creído, que se dan y se toman filtros o venenos para enloquecer. Yo no me conozco. Antes de dos días haré lo único que cabe para poner fin a esta situación: la mato y me mato. He comprado dos pistolas muy seguras y las tengo bien cargadas... Porque no me quiere la mato a ella; porque la adoro me mato yo (*Montes de Oca*, capítulo 13).

El *cluster los ojos llenos de lágrimas*, por su parte, también revela un componente actitudinal: sirve para enfatizar la tristeza de los personajes. En (18) a (22) mostramos cinco ejemplos de esta construcción. Cabe mencionar que en su estudio de intertextualidad sobre la influencia que Dickens ejerció en Galdós, Nieto Caballero (2019a, 333) sostiene que esta construcción se utiliza típicamente con hombres, lo que sirve para marcar una diferencia esti-

lística con respecto a la configuración de la tristeza con personajes femeninos (que suele representarse mediante un pañuelo, que se llevan a los ojos). Sin embargo, como demuestran los ejemplos (19), (20), (21) y (22), Galdós también utiliza la construcción *los ojos llenos de lágrimas* para ilustrar la tristeza de personajes femeninos. Al igual que el ejemplo de *echando lumbre por los ojos*, este *cluster* suele emplearse en momentos de diálogo, y, como se puede observar en los ejemplos (20), (21) y (22), también aparecen con frecuencia en suspensiones, que favorecen el efecto de sincronía entre las palabras del personaje y su lenguaje corporal.

- (18) En tanto Celedonio, *los ojos llenos de lágrimas*, me hacía señas para que volviese al gabinete, y me dijo entre sollozos que me sacaría ropa de su amo para que me mudase. La idea de ponerme sus vestidos me causaba un sentimiento muy extraño; no sé qué era; mas hallábame tan horrible con la mía que acepté. Púseme a toda prisa una camisa, un chaleco de abrigo y una bata corta del muerto. Pero deseando vestirme con mi ropa, mandé a Evaristo a casa para que me la trajera (*Lo prohibido*, capítulo 13).
- (19) –¿Te vas ya? –indicó la madre con *los ojos llenos de lágrimas* (*7 de julio*, capítulo 27).
- (20) –Otra vez será –me dijo Inés con *los ojos llenos de lágrimas*–. No desconfío. Haz lo que dijimos. Escríbele esta tarde mismo (*La batalla de los Arapiles*, capítulo 30).
- (21) –¡Pero qué infame! –volvió a decir Fortunata, mirando a su tía con *los ojos llenos de lágrimas*–. ¿Pues no ha tenido el atrevimiento de decirme, entre bromas y veras, que yo estaba enredada con Ballester? Pretextos, tiologías y nada más. De seguro que no lo cree (*Fortunata y Jacinta*, capítulo 3).
- (22) –Creo en Dios uno, Señor del cielo y de la tierra –exclamó Gloria con la mano puesta en el pecho, y elevando al cielo *los ojos llenos de lágrimas* y de la luz divina–; creo en Jesucristo, que murió en la cruz para redimir al género humano, creo en el perdón de los pecados y en la resurrección de la carne, en la vida perdurable... Te desafío a que seas tan explícito como yo. Nunca me has dicho de un modo claro cuáles son tus creencias (*Gloria*, capítulo 28).

Por último, la construcción *ojos fijos en el suelo*, del que mostramos cinco ejemplos en (23) a (27), refuerza aspectos ya apuntados anteriormente, tanto con los *clusters* que contienen la palabra *ojo* como con los *clusters* que contienen la palabra *mano*. De un lado, observamos cómo la construcción suele asociarse con un fruncido del ceño, como se puede advertir en los ejemplos (23), (24) y (25), del mismo modo que *las manos en los bolsillos* se asociaba con el verbo *pasear*. La imagen de los ojos fijos en el suelo, en conjunción con el fruncido de ceño, sirve para ilustrar la actitud de desaprobación de un personaje. Asimismo, como en la mayoría de los ejemplos mostrados en este apartado, *ojos fijos en el suelo* aparece con frecuencia en momentos de diálogo, como se puede observar en los ejemplos (25), (26) y (27). En los ejemplos (26) y (27), además, aparece en suspensiones, interrumpiendo el discurso del personaje y creando un efecto de simultaneidad entre su discurso y su lenguaje corporal.

- (23) Chaperón entró en su despacho con las manos a la espalda, los *ojos fijos en el suelo*, el ceño fruncido, el labio inferior montado sobre su compañero, la tez pálida y muy apretadas las mandíbulas, cuyos tendones se movían bajo la piel como las teclas de un piano. Detrás de él entraron el coronel Garrote (de ejército) y el capitán de voluntarios realistas Francisco Romo, ambos de uniforme. En el despacho aguardaba holgazanamente recostado en un sofá de paja el diestro cortesano de 1815, Bragas de Pipaón (*El terror de 1824*, capítulo 20).
- (24) Quedóse luego muy meditabunda, con el ceño fruncido y *los ojos fijos en el suelo*, y por fin volvió a su primer tema (*La corte de Carlos IV*).
- (25) –Para restablecer el Gobierno liberal y la mamancia –repetí frunciendo el ceño y con los *ojos fijos en el suelo* (*La segunda casaca*, capítulo 14).
- (26) –Así parece –repuso el joven, los *ojos fijos en el suelo* y como abstraído–. Pero... ¿y si no se consigue nada? ¿No sería mejor desde luego...? (*El audaz. Historia de un radical de antaño*, capítulo 3).
- (27) –No... –dijo Andrea con los *ojos fijos en el suelo*–; pero mi tío es ambicioso... tú no sabes quién es mi tío... tiene ahora la cabeza llena de vanidades, y yo no sé... Se le figura que yo valgo mucho, que merezco la mano de reyes y emperadores... tonterías (*El Grande Oriente*, capítulo 13).

En definitiva, el lenguaje corporal relacionado con las miradas se utiliza, fundamentalmente, para reforzar emociones a través, por así decirlo, del comportamiento de sus ojos. Esta es una tesis apuntada por Korte (1997) en su modelo del lenguaje corporal en los textos de ficción en general, quien sostiene que las miradas son el eje sobre el que construye la configuración de determinadas actitudes, y que el ejemplo de Galdós del que aquí nos ocupamos viene a confirmar. Además, como ya ocurría con los ejemplos relacionados con las manos, es habitual que el lenguaje corporal relacionado con las miradas sea descrito en momentos de diálogo, fortaleciendo la relación que parece existir entre el lenguaje corporal y la representación del discurso de los personajes. Estos hábitos textuales, como mostramos a continuación, se refuerzan en los ejemplos de lenguaje corporal que hacen referencia a la cabeza de los personajes.

8.4.3. La cabeza

La cabeza es la tercera parte del cuerpo más frecuente en CorBPG. En los *clusters* localizados advertimos casos claramente relacionados con las categorías funcionales del modelo de lenguaje corporal propuesta por Korte (1997) que explicábamos en el apartado 8.2, como los emblemas (*emblems*), que tienen una traducción cultural específica (*que sí con la cabeza*, por ejemplo), o los externalizadores (*externalisers*), utilizados para ilustrar fundamentalmente la actitud de un personaje mediante sus gestos (Korte 1997, 41). Aquí nos detendremos en dos ejemplos en los que la cabeza se utiliza para revelar la actitud del personaje: *las manos a la cabeza* y *la cabeza sobre el pecho*. El *cluster las manos a la cabeza*, por un lado, es el más habitual de todos los que hemos identificado con esta parte del cuerpo, con cincuenta y nueve apariciones en el corpus. Esta frecuencia parece deberse, en buena medida, al valor que Galdós le otorga. En general, el acto de llevarse las manos a la cabeza denota algún tipo de excitación. El *cluster* se asocia con el verbo *llevar(se)* y en su utilización se advierte un patrón formal digno de mención por su especificidad. Como se puede observar en los ejemplos (28) a (34), este *cluster* se emplea de forma prácticamente idéntica en todos los casos. En primer lugar, como ya hemos comentado, se asocia con el verbo *llevar(se)*, que sirve para configurar una acción –y que podríamos situar en el marco de la dimensión kinésica del lenguaje corporal apuntada por Korte (1997, 15)–. Esta acción, en segundo lugar, suele aparecer, como ya hemos visto con otras

partes del cuerpo, en momentos de diálogo de estilo directo. Además, el verbo de habla del que depende la acción, y que sirve para unir el acto de habla y el movimiento del personaje, es un verbo descriptivo (*exclamar*), que acentúa la excitación del personaje. Por último, vemos que, en todos los casos, son ejemplos en los que la intervención del personaje es sucinta –la intervención más extensa está formada por siete palabras, en el ejemplo (28) («¡Jesús! ¡Y qué cosas se le ocurren!»)– y siempre menos extensa que la voz del narrador que proyecta el discurso y donde se acomoda la descripción del lenguaje gestual. Este hecho ilustra la importancia del lenguaje corporal en general y del *cluster las manos a la cabeza* en particular en estos ejemplos, en donde la conceptualización de la emoción del personaje mediante su gestualidad tiene un peso textual mayor que sus palabras.

- (28) –¡Jesús! ¡Y qué cosas se le ocurren! –exclamó ella, llevándose *las manos a la cabeza*, cual si oyera el mayor de los absurdos (*Fortunata y Jacinta*, capítulo 4).
- (29) –¡En carromato la señora! –exclamó Beatriz llevándose *las manos a la cabeza* (*Halma*, capítulo 6).
- (30) –¡No sé, no sé! –exclamó el limosnero extraordinariamente turbado, llevándose *las manos a la cabeza* (*Halma*, capítulo 2).
- (31) –¡Oh, qué lástima! –exclamó pasmado el sagreño, llevándose *las manos a la cabeza* (*Ángel Guerra*, capítulo 6).
- (32) –¡D. Martín! –exclamó Lucila horrorizada llevándose *las manos a la cabeza* (*Los duendes de la camarilla*, capítulo 33).
- (33) –Gettatura, gettatura –exclamó la ninfa, llevándose *las manos a la cabeza*–. ¡Los ciento noventa y uno que le trajeron, ahora le despiden! (*Amadeo I*, capítulo 25).
- (34) –¡Esta noche! –exclamó Elías, llevándose *las manos a la cabeza*–. ¡Esos chicos están locos! Lo van a echar todo a perder... Pero quién les ha dicho que esta noche... ¡Vaya con los niños! Pero voy allá al momento (*La Fontana de Oro*, capítulo 27).

El *cluster la cabeza sobre el pecho*, por otro lado, resulta igualmente significativo desde un punto de vista estilístico, pues en su utilización también advertimos un valor literario concreto relacionado con la conceptualización de una emoción. En este caso, sin embargo, la emoción que ilustra el lenguaje corporal es distinta según el caso, como se puede advertir en los ejemplos (35) a (39). Así, mientras que en el ejemplo (35) es la tristeza la emoción que ilustra el lenguaje corporal del personaje, en el (36) advertimos terror. En los ejemplos (37), (38) y (39), por su parte, observamos el que quizá es el significado que de forma más habitual atesora el uso de *la cabeza sobre el pecho*: el carácter meditabundo de un personaje –en el ejemplo (39), de hecho, vemos cómo se relaciona con el *cluster manos en los bolsillos* explicado en el apartado 8.4.1, que, como apuntábamos, también sirve para proyectar esta actitud en los personajes con los que se asocia–. Al igual que en los ejemplos de *las manos a la cabeza*, este *cluster* suele relacionarse con la representación del discurso. Sin embargo, presenta una particularidad digna de reseña: cuando se utiliza para ilustrar el carácter pensativo de un personaje, como ocurre en el ejemplo (38), el discurso con el que se asocia no es verbal, sino mental. Como se puede observar, el discurso en estilo directo que aparece en este ejemplo («¿Soy yo el equivocado? No, porque [...]») se corresponde, en realidad, con los pensamientos del personaje en lugar de con sus palabras. El *cluster la cabeza sobre el pecho* es un ejemplo interesante, pues, a pesar de relacionarse con dos tipos de discurso distinto (verbal y mental), desde un punto de vista formal el patrón que advertimos es similar y, lo que resulta más importante, está en consonancia con el resto de ejemplos de lenguaje corporal descritos a lo largo del capítulo.

- (35) La señora de Rubín dejó caer *la cabeza sobre el pecho*, dando un chapuzón en el lago negro de su tristeza. Ballester la miraba sin osar decirle nada, respetando aquel dolor que por lo muy verdadero no podía disimularse. Por fin, Fortunata, como quien vuelve en sí, se levantó de la silla, y le dijo: –Esas píldoras, ¿las ha hecho usted? (*Fortunata y Jacinta*, capítulo 3).
- (36) –No, no quiero verle –repuso Gloria con súbito terror dejando caer *la cabeza sobre el pecho* (*Gloria*, 6).
- (37) –Hablan de mosén Antón con tanto desprecio, que si yo fuera mosén Antón, me moriría de vergüenza.

El cura dejó caer *la cabeza sobre el pecho*, y estuvo largo rato meditabundo (*Juan Martín el Empecinado*, capítulo 22).

- (38) Al quedarse solo, inclinando *la cabeza sobre el pecho*, se sumergió en cavilaciones obscuras, cavernosas: «¿Soy yo el equivocado? No, porque pensé este desate de la opinión contra la honra de mi casa, y acerté. Si mi hermana se ha mantenido en sus deberes, realizando el mayor prodigio de los tiempos, esto solo quiere decir que la raza es de elección... sí señor... savia superior, incorrupta en medio de esta sentina...» (*Torquemada en el purgatorio*, capítulo 4).
- (39) Pero en la soledad de mi gabinete, paseándome de un ángulo a otro, con las manos en los bolsillos, *la cabeza sobre el pecho*, no podía apartar de mí la idea de que en el tercero pasaba o iba a pasar algo... (*Lo prohibido*, capítulo 23).

8.4.4. Resto de partes del cuerpo

En este apartado, por último, nos detenemos brevemente en los *clusters* relacionados con el resto de partes del cuerpo identificados en CorBPG. Como se mostraba en la Tabla 13, algunos de los resultados obtenidos son en ejemplos que se relacionan con las manos. Se trata de *clusters* en los que las manos aparecen de manera conjunta con otra parte del cuerpo, como los hombros (*la mano en el hombro* y *mano sobre el hombro de*), la espalda (*las manos a la espalda*) o la frente (*la mano por la frente*). Aquí nos ocupamos de estos casos. En concreto, nos centraremos en aquellos ejemplos en los que las manos se relacionan con la espalda y con los hombros, y en cómo esta relación entre dos partes del cuerpo sirve para para ilustrar una acción con la que reforzar alguna emoción de un personaje. En los ejemplos (40) a (48), por un lado, mostramos varios ejemplos de *las manos a la espalda*. Si en el apartado anterior decíamos que llevarse las manos a la cabeza (*las manos a la cabeza*) era sinónimo de excitación y sorpresa, el acto de llevarse las manos a la espalda (*las manos a la espalda*) se utiliza habitualmente para ilustrar el carácter pensativo de un personaje —«profundamente embebido en meditaciones deliciosas» en (40), «Iba Tilín meditabundo» en (41), «Yo le vi muy pensativo y tétrico» en (42)—. Además, resulta especialmente interesante la relación que se establece entre la acción de tener las manos en la espalda y la mirada de los

personajes. Como se puede observar en los ejemplos (43) a (47), el *cluster las manos a la espalda* se utiliza con frecuencia junto a referencias a las miradas de los personajes —«fijando en el reo una mirada maliciosa» en (43), «miraron a las dos damas del modo más insolente» en (44), «fijos los ojos en el suelo» en (45), «mirando el triste grupo de sus padres consternados» en (46) y «inspeccionando los materiales que habían traído» en (47). Como decíamos en el apartado 8.4.2, las miradas suelen atesorar un componente actitudinal en los textos de ficción. En estos ejemplos observamos cómo el acto de llevarse las manos a la espalda se utiliza para acentuar ese componente actitudinal de las miradas. Ya en los ejemplos del *cluster ojos fijos en el suelo* decíamos que la mirada servía para ilustrar la actitud de desaprobación de un personaje. Pues bien, si volvemos al apartado 8.4.2, veremos que en el ejemplo (23) de este *cluster* se advierte también el uso de *las manos a la espalda*. Esa actitud de desaprobación de la mirada, acentuada mediante la descripción del lenguaje corporal del personaje llevándose las manos a la espalda, no es exclusiva de ese ejemplo. En los ejemplos (43), (44) y (45) advertimos una actitud similar, donde el *cluster las manos a la espalda* aparece unido a descripciones de las miradas de los personajes que describen su desaprobación —en (43) la mirada es «maliciosa», en (44) es «insolente» y en (45) se relaciona con un fruncido de ceño—. Existe, como se desprende de los distintos ejemplos, una estrecha relación entre llevarse las manos a la espalda y las miradas de los personajes, por un lado, y la proyección de una actitud de desaprobación por parte del personaje con el que se asocian estas descripciones de lenguaje corporal, por otro.

- (40) Una noche del mes de Marzo [sic], serena y fresquita, alumbrada por espléndida luna, hallábase el buen Nazarín en su modesta casa, profundamente embebido en meditaciones deliciosas, y tan pronto se paseaba con *las manos a la espalda*, tan pronto descansaba su cuerpo en la incómoda banqueta, para contemplar, al través de los empañados vidrios, el cielo y la luna y las nubes blanquísimas, en cuyos vellones el astro de la noche jugaba al escondite (*Nazarín*, capítulo 1).
- (41) El jefe avanzó paseando por la carretera, en compañía de su segundo y del padre Maza, no el de los cincuenta palos, sino un beato mínimo de Cervera que se le había incorporado en calidad de capellán, asesor militar, intendente, con ciertos vislumbres y pujos de jefe de Estado Mayor por su gran pericia topográfica en aquel país. Iba Tilín meditabundo, con las *ma-*

nos a la espalda, además harto común de los grandes genios militares, y contemplaba el monte de sal que con la fuerza de los rayos del sol parecía estar sudando y brillaba de tal modo que en ciertos parajes no era posible fijar la vista en él. (*Un voluntario realista*, capítulo 8)

- (42) Santorcaz, que hasta entonces no había recibido lo que aguardaba, se quedó, prometiendo juntarse con nosotros al día siguiente o a los dos días. Yo le vi muy pensativo y tétrico con *las manos a la espalda*, paseando por el portal de la casa cuando salíamos de ella (*Bailén*, capítulo 9).
- (43) Delante de él estaba D. Patricio, con *las manos a la espalda*, fijando en el reo una mirada maliciosa y nada compasiva (*El Grande Oriente*, capítulo 5).
- (44) Algunos, más resueltos, *las manos a la espalda*, miraron a las dos damas del modo más insolente. Pero uno de ellos, que sin duda tenía instintos de caballero, se quitó de la cabeza un andrajo que hacía el papel de gorra y les preguntó que a quién buscaban (*Fortunata y Jacinta*, capítulo 9).
- (45) Veíasele pasear por la playa, o detenerse largas horas en el cementerio examinando el sepulcro que se estaba construyendo para su hermano, o vagar solo por los alrededores de la casa, huyendo de toda amistosa compañía, con *las manos a la espalda*, la cabeza inclinada, fijos los ojos en el suelo, ligeramente fruncido el ceño, lento el paso (*Gloria*, capítulo 1).
- (46) Junto a la puerta estaban Isabelita y Alfonsín, aterrados, mudos, sin atreverse a dar un paso: el pequeño con el pan de la merienda en la mano, masticándolo lentamente; la niña seria, con *las manos a la espalda*, mirando el triste grupo de sus padres consternados (*La de Bringas*, capítulo 20).
- (47) Gloria corrió al jardín, donde estaba don Juan en pie, con *las manos a la espalda*, inspeccionando los materiales que habían traído para componer la capilla. Fueron ambos a sentarse en un apartado y umbroso sitio que abrigaban corpulentas magnolias y otros árboles (*Gloria*, capítulo 11).

Por otro lado, *la mano en el hombro* se utiliza para ilustrar una emoción completamente distinta: el afecto de un personaje hacia otro. Sirvan como botón de muestra los ejemplos (48) y (49), en donde la descripción del lenguaje corporal aparece acompañada por una explicación que refuerza el sig-

nificado del gesto –«cariñosamente» en (48) y «con bondad» en (49). Este gesto se ha identificado previamente en trabajos sobre el lenguaje corporal de autores literarios como una construcción mediante la que un personaje expresa su afecto hacia otro, como en el caso de Dickens (Mahlberg 2013, 117). Nieto Caballero (2019a, 338), además, se apoya en este ejemplo de lenguaje corporal para explicar concomitancias estilísticas entre el propio Dickens y Galdós y analizar la influencia del primero sobre el segundo. Desde un punto de vista formal, el *cluster la mano en el hombro* refuerza los aspectos que venimos comentando a lo largo del apartado de análisis sobre el uso que Galdós hace del lenguaje corporal. Así, como se puede observar en (48) y (49), los ejemplos se relacionan directamente con el discurso de los personajes y, además, aparecen habitualmente en suspensiones, creando una sensación de simultaneidad entre el gesto del personaje y sus palabras. Además, como ya apuntábamos en el apartado 8.4.2 en el análisis del *cluster echando lumbre por los ojos*, la construcción aparece en oraciones subordinadas adverbiales, lo que hace que el lenguaje corporal aparezca ante el lector como información circunstancial o contextual, si bien puede ofrecer claves relevantes en la interpretación del texto.

(48) –Sí, todo humo –dijo Fortunata, poniéndole cariñosamente *la mano en el hombro*–. No pienses y no temerás nada. Es la imaginación, nada más que la imaginación... la loca de la casa, como decía tu hermano Nicolás (*Fortunata y Jacinta*, capítulo 1).

(49) –Vamos, no llore usted –le dijo con bondad, poniéndole *la mano en el hombro*–. No se ofenda por lo que he dicho. Ya le recomendé a usted que me llevara con paciencia. Hay que tomarme o dejarme. Cuando me ponga a sacar pecados no se me puede aguantar... Pues es claro, les duele; pero luego sienten alivio. Y hasta ahora, nada me ha dicho usted en su descargo (*Fortunata y Jacinta*, capítulo 6).

Estas características formales se refuerzan si echamos un vistazo a la otra construcción similar identificada en el corpus: *mano sobre el hombro de*, de la que mostramos cinco ejemplos en (50) a (54). Como se puede observar, formalmente todos los ejemplos se relacionan con el discurso de los personajes y se sitúan también en suspensiones, interrumpiendo el habla de los personajes. En todos los casos, además, el *cluster* aparece en el marco de una oración subordinada adverbial. Desde luego, el hecho de que en dos *clusters* distin-

tos pero funcionalmente similares se adviertan patrones formales idénticos refuerza la hipótesis del uso del lenguaje corporal como recurso textual relevante desde un punto de vista estilístico, del que Galdós se sirve para crear efectos literarios concretos, como el efecto de simultaneidad entre el discurso del personaje y su lenguaje corporal o expresar emociones concretas (la bondad en este caso) mediante una descripción de sus gestos al hablar.

- (50) –Si vale el consejo de una mujer –dijo la dama poniendo su blanca *mano sobre el hombro de Amadeo*–, yo diría que debías mandar a Tablada un mensajero...; persona discreta y aguda tenía que ser...; un mensajero que pudiera cazar con lazo de buenas razones a Ruiz Zorrilla y... Debes tener muy presente, león de Saboya, que para remover del fondo a la superficie la vida política, las costumbres políticas, y toda la pesca, determinó Prim traer a España un Rey nuevo, un Rey de fuera que nos diese lo que no teníamos, y acabara con el tejemaneje moderado y unionista (*Amadeo I*, capítulo 20).
- (51) –Dios es inmensamente grande y misericordioso –observó Golfín, poniendo su *mano sobre el hombro de su acompañante*–. Quién sabe, quién sabe, amigo mío... Se han visto, se ven todos los días casos muy raros (*Marianela*, capítulo 2).
- (52) –Vamos, Juan –dijo el obispo poniendo la *mano sobre el hombro de su hermano*–; al extremo del prado de Costiguera, junto a la mies de Sotres, tienes una casilla abandonada, donde invernaba antes el ganado (*Gloria*, capítulo 24).
- (53) –Manuela Sancho –exclamé, poniendo la *mano sobre el hombro de la heroica muchacha*–. Toda resistencia es inútil. Retirémonos. La casa inmediata es destruida por las baterías de San José, y en el techo de esta empiezan a caer las balas. Vámonos (*Zaragoza*, capítulo 17).
- (54) –¡Graciosísimo! –exclamó Cimarra, poniendo bruscamente su *mano sobre el hombro de León*–. Del carácter y de las rarezas de Pepa podrá hablarnos este, que la conoce desde que ambos eran niños (*La familia de León Roch*, capítulo 4).

8.5. Consideraciones finales

En este capítulo hemos analizado *clusters* relacionados con el lenguaje corporal en CorBPG. Para ello, nos hemos centrado en las partes del cuerpo (sustantivos) más numerosas del corpus, que posteriormente hemos utilizado como punto de partida desde el que clasificar los *clusters* localizados. Como se ha podido comprobar, el lenguaje corporal en las novelas de Galdós sirve, además de como recurso de personificación en el plano textual, para ilustrar emociones concretas de los personajes. A lo largo del capítulo hemos desgarnado ejemplos de distinto tipo. Por ejemplo, las manos en los bolsillos suelen ilustrar el carácter pensativo de un personaje o, cuando pasea, su intranquilidad; llevárselas a la cabeza, por su parte, denota algún tipo de excitación; y situarlas en el hombro de otro personaje suele ser sinónimo de afecto. La cabeza situada en el pecho, por otro lado, suele reforzar el carácter meditabundo de un personaje, mientras que los ojos suelen revelar cuestiones de tipo actitudinal: cuando un personaje echa lumbre por los ojos es porque está muy enfadado, si los tiene lleno de lágrimas es sinónimo de tristeza y si aparece con ellos fijos en el suelo es por su actitud de desaprobación hacia lo que ocurre. Es cierto que puede resultar obvio el significado de algunos de los ejemplos que hemos analizado, pues no hacen sino reflejar lo que el lenguaje gestual sirve para conceptualizar en la vida real. Esa es, a nuestro juicio, una de las claves de este capítulo, desde el que podemos explicar el carácter realista del estilo de Galdós en relación con un aspecto tradicionalmente desatendido de su obra –al menos en los términos en los que aquí lo hemos analizado–.

Además de esta dimensión funcional, en la forma en que los *clusters* se utilizan a lo largo de la producción narrativa del autor observamos patrones formales que revelan hábitos textuales en la configuración del lenguaje corporal de los personajes en general. El aspecto más importante es, desde luego, la frecuencia con la que las descripciones de lenguaje corporal aparecen junto al habla de los personajes. Como hemos visto, existe una estrecha relación entre la representación del discurso de los personajes y su gestualidad. Esta relación, desde luego, ayuda a conceptualizar las emociones a las que hacíamos referencia hace un momento, pues la descripción del lenguaje corporal no hace sino respaldar el significado del acto de habla del personaje. Esto favorece el antedicho carácter realista de su estilo, que podemos explicar mediante hábitos lingüísticos concretos detectados en nuestro análisis de los ejemplos. El caso más representativo es, sin duda, el uso frecuente del lenguaje corporal en las suspensiones, que son proposiciones proyectoras que interrumpen el

discurso del personaje. La interrupción que provoca la suspensión en la que aparece habitualmente el lenguaje corporal sirve para crear un efecto de sincronía entre el habla del personaje y su gestualidad, que imprime sensación de realismo en la configuración de los diálogos. El uso de suspensiones ha sido identificado como un eco dickensiano en el estilo de Galdós, del que nos ocupamos en el siguiente capítulo de forma concreta.

En definitiva, al contrario de lo que ocurre con el lenguaje corporal repetido que sirve para individualizar la caracterización de un personaje concreto en una novela, los *clusters* analizados en este capítulo revelan patrones, tanto formales como funcionales, en el uso del lenguaje corporal por parte del autor canario en su producción narrativa en general, en el que se apoya para caracterizar a los personajes que pueblan su universo ficticio y ofrecer información relevante que facilite la comprensión de las relaciones interpersonales entre ellos. Identificar estos patrones solo resulta posible mediante un enfoque de corpus, que nos ha permitido no solo localizar los ejemplos sino analizarlos de forma sistemática y descubrir recursos estilísticos inéditos en la exégesis del autor canario.

9. La influencia de Charles Dickens en Pérez Galdós a través de las suspensiones: el ejemplo de *Doña Perfecta*

9.1. Introducción

En este último capítulo nos ocupamos del estilo de Galdós desde una perspectiva diferente, tanto desde un punto de vista analítico como metodológico. Desde un punto de vista analítico, en primer lugar, en el capítulo investigamos la influencia que Charles Dickens ejerció en el estilo del autor canario. Para ello, nos centramos en las suspensiones, un concepto que ya hemos mencionado en capítulos anteriores (véanse apartados 4.4.2, 5.4.2, 6.4.2 y 8.4.1) y en el que parece existir, por parte de Galdós, un uso inspirado en el estilo de Dickens. Una suspensión puede definirse como «a protracted interruption by the narrator of a character's speech» (Lambert 1981, 6). En (1) mostramos un ejemplo extraído de *Our Mutual Friend*. Se trata de una proposición proyectora¹ utilizada por el narrador para introducir el habla de los personajes que pueblan el universo ficticio de la novela. Una suspensión puede tener varias funciones, como organizar el discurso, ofrecer información relevante sobre la caracterización de los personajes o crear efectos como la sensación de simultaneidad entre las palabras del personaje y la acción (si la hubiera) que se describe en la propia suspensión (Mahlberg y Smith 2010, 462-466). En (1), por ejemplo, la suspensión contribuye a crear ese efecto de sincronía entre las palabras de Silas Wegg y su lenguaje corporal («eyeing him while pretending to keep him company in eyeing the fire»). El uso de suspensiones ha sido identificado como un hábito literario característico de Dickens (Lambert 1981, Newsom 2000, 556) que, gracias a los avances en los estudios de corpus, ha podido ser analizado de forma siste-

¹ Como mencionábamos en el apartado 4.2.1, en este libro utilizamos, siguiendo la nomenclatura propia de la gramática sistémica funcional, los conceptos de proposición proyectora y proposición proyectada (Halliday 2004, 445) para referirnos a la voz del narrador y a las palabras de los personajes, respectivamente.

mática a lo largo de toda su producción (Mahlberg y Smith 2012, Mahlberg, Smith y Preston 2013, Mahlberg *et al.* 2016, entre otros). En la lengua literaria de Galdós, como analizamos en este capítulo utilizando *Doña Perfecta* como ejemplo, se advierte un uso similar de esta construcción. Sirva como botón de muestra el ejemplo (2), en donde se observa una estructura similar de la que Galdós se sirve para crear un efecto de simultaneidad entre el habla de don Inocencio (el Penitenciario) y su lenguaje corporal («acercándose a los dos jóvenes y haciéndoles una reverencia»), situado en la proposición proyectora que sirve para introducir el discurso.

- (1) ‘Ah, dear me, dear me!’ exclaimed Wegg, but eyeing him while pretending to keep him company in eyeing the fire, ‘such is Woman! And I remember you said that night, sitting there as I sat here—said that night when your peace of mind was first laid low, that you had taken an interest in these very affairs. Such is coincidence!’ (*Our Mutual Friend*, libro 3, capítulo 7)².
- (2) –¡Ah! Sr. D. José –exclamó el Penitenciario con franca risa, acercándose a los dos jóvenes y haciéndoles una reverencia–. ¿Está Vd. dando lecciones de horticultura? Insepe nunc Melibœe piro, pone ordine vites, que dijo el gran cantor de los trabajos del campo. Injerta los perales, caro Melibeo, arregla las parras... ¿Con que cómo estamos de salud, Sr. don José? (*Doña Perfecta*, capítulo 8).

Además de en el valor literario, también existen paralelismos de tipo formal que refuerzan la hipótesis de que el uso que Galdós hace de las suspensiones está relacionado con la influencia que Dickens ejerció sobre él. En los ejemplos (1) y (2) se muestran algunas de estas similitudes, de las que en el apartado analítico nos ocupamos en detalle, como los sintagmas preposicionales («with a sigh» y «con franca risa») y las oraciones subordinadas adverbiales («eyeing him while pretending to keep him company in eyeing the fire» y «acercándose a los dos jóvenes y haciéndoles una reverencia») que aparecen en las suspensiones o el uso de exclamaciones en el estilo directo que las precede («Ah, dear me, dear me!» y «¡Ah!»), reforzadas por un verbo de habla de carácter descriptivo («exclaimed y «exclamó»).

² Al igual que en los ejemplos de la producción narrativa de Galdós, los ejemplos de las novelas de Dickens que presentamos en este capítulo han sido extraídos de una versión digitalizada de los textos (véase apartado 9.3). Por lo tanto, en lugar de la paginación, únicamente se ofrece como referencia el capítulo en el que aparecen.

Desde un punto de vista metodológico, en segundo lugar, para llevar a cabo nuestro análisis hemos recurrido a un sistema de anotación, que ha permitido identificar las suspensiones en *Doña Perfecta* de manera automática. Como se explica en el apartado 9.3, esta anotación es parte de un proyecto de mayor envergadura, en el que, siguiendo un modelo de anotación existente para las novelas de Dickens, separamos distintos niveles textuales de la novela (entre los que se encuentran las suspensiones). Esta anotación, de la que aquí presentamos los resultados obtenidos en *Doña Perfecta*, permite realizar una comparación sistemática del uso que Dickens y Galdós hacen de las suspensiones para investigar la consabida influencia que el primero ejerció sobre el segundo desde una perspectiva inédita en la exégesis del autor canario.

El resto del capítulo se organiza como sigue. En primer lugar, en el apartado 9.2 ofrecemos un marco contextual sobre la conocida influencia que Charles Dickens ejerció en Galdós. A continuación, explicamos la metodología de estudio empleada, en donde detallamos los pormenores del comentado sistema de anotación que hemos desarrollado y aplicado sobre *Doña Perfecta*, y mostramos los resultados obtenidos (apartado 9.3). En el apartado 9.4, finalmente, presentamos el análisis de estos resultados. El análisis se organiza en torno a dos bloques principales. De un lado, nos ocupamos de aspectos de tipo formal, como el uso de sintagmas preposicionales y oraciones subordinadas adverbiales en las suspensiones (apartado 9.4.1) o el uso de exclamaciones y vocativos en el estilo directo que las precede (apartado 9.4.2). De otro lado, analizamos el valor funcional de las suspensiones y nos centramos tanto en el efecto de simultaneidad que contribuyen a crear entre el discurso de los personajes y su lenguaje corporal como en su valor caracterizador, en donde se advierte un claro paralelismo en el uso que Dickens y Galdós hacen de esta construcción (apartado 9.4.3). El capítulo finaliza con un apartado de consideraciones finales, donde exponemos tanto el potencial como las limitaciones del sistema de anotación empleado para analizar de manera sistemática este elemento en la producción narrativa de ambos novelistas.

9.2. Dickens y Galdós

Analizar el estilo de Galdós desde una perspectiva dickensiana no comporta, desde luego, una aproximación inédita en los estudios galdosianos. Es de sobra conocida la influencia que sobre el novelista ejercieron figuras de la literatura universal, entre las que se encuentra el autor inglés (Levy 1927;

McGovern 2000; Tambling 2013)³. De hecho, Dickens es tal vez el autor que de forma más patente influyó en el estilo de Galdós, quien así lo reconoció en la autobiográfica *Memorias de un desmemoriado*:

consideraba yo a Carlos Dickens como mi maestro más amado. En mi aprendizaje literario, cuando no había salido yo de mi mocedad petulante, apenas devorada *La Comedia humana* de Balzac, me apliqué con loco afán a la copiosa obra de Dickens (Pérez Galdós 1980,1693).

En este aprendizaje literario encontramos, precisamente, la traducción que Galdós hizo del *Pickwick* de Dickens para el diario *La Nación* en 1868, al tiempo que escribía su ópera prima *La Fontana de Oro*. La traducción sirvió no solo de homenaje al novelista victoriano, sino también para absorber algunos de sus hábitos estilísticos (Wright 1979, 24), como las descripciones minuciosas de la apariencia física de los personajes, la postura jocosa del narrador en determinados momentos de la historia o su animadversión a los opresores. De estos hábitos estilísticos, de hecho, nos habla Galdós en su crónica «Carlos Dickens», que publicó como una suerte de preámbulo a la comentada traducción de *Pickwick Papers* (Ramoneda 1989, 20).

Esta admiración se materializó en una clara influencia, que se reconoce con facilidad en los universos ficticios que Galdós nos plantea en sus novelas y que la crítica especializada se ha ocupado de recopilar. Un ejemplo son los nombres simbólicos. En *Doña Perfecta*, por ejemplo, existen personajes con nombres con una carga caracterizadora clara, como doña Perfecta o don Inocencio, similares a Esther Summerson (*summer sun*) o Alan Woodcourt (*would court*) en *Bleak House*. Las muletillas empleadas por los personajes resultan un recurso de caracterización habitual en las novelas de Galdós con un claro componente dickensiano, como «un suponer», de Benigna (*Misericordia*), o «en toda la extensión de la palabra», de doña Lupe (*Fortunata y Jacinta*), con una función caracterizadora similar a la de «I never will desert Mr. Micawber» de Mrs. Micawber (*David Copperfield*) o «I'll eat my head», de Mr. Grimwig (*Oliver Twist*). En la construcción de las novelas, por su parte, también se advierten ecos dickensianos claros, tanto en las tramas argumentales como en la caracterización de los personajes que aparecen en ellas.

³ Otros autores del canon que influyeron el estilo galdosiano fueron Cervantes (Goldman 1971, Benítez 1990, 1992), Balzac (Lacosta 1968, Ollero 1973) o los escritores de la escuela rusa, como Tolstói y Dostoievski (Gilman 1981, Ley 1977, 294-295).

En el caso de las tramas argumentales, por un lado, encontramos ejemplos como el duodécimo capítulo de *La desheredada*, donde la sátira de la familia Pez se construye de un modo casi idéntico al que se hace de los Barnacles, en términos igualmente satíricos, en *Little Dorrit* (Tambling 2013). Otro ejemplo es el capítulo «Una visita al Cuarto Estado» en *Fortunata y Jacinta*, que ha sido frecuentemente relacionado con la búsqueda de un huérfano que tiene lugar en *Our Mutual Friend* (Gilman 1981, 218-219). En el caso de la caracterización de los personajes, por otro lado, advertimos paralelismos de distinto tipo. En ocasiones, tienen que ver con la apariencia física, como el caso de Marianela (*Marianela*), cuya diminuta estatura, así como su aspecto ciertamente grotesco y rozando lo repulsivo se asemeja al de Jenny Wren en *Our Mutual Friend* (Ericson 1934, 66). Otras veces los personajes parecen sacados directamente de las novelas de Dickens. En *Fortunata y Jacinta*, el tío de Fortunata, José Izquierdo, suele considerarse un personaje inspirado en Mr. Casby (*Little Dorrit*), al igual que doña Guillermina, también en *Fortunata y Jacinta* suele asociarse al personaje de Mrs. Jellyby (*Bleak House*) por su filantropía (Gilman 1981, 218).

Todos estos paralelismos forman parte de una suerte de inventario que se ha ido enriqueciendo con el paso del tiempo pero que no se sustenta sobre una base analítica sólida. Esto no quiere decir, en modo alguno, que las referencias que acabamos de exponer y todos los trabajos que se ocupan de los paralelismos que existen en las novelas de Dickens y Galdós (Ericson 1934, Levy 1937, Berkowitz 1948, Nisbet 1966, Nimetz 1968, Ley 1977, Gilman 1981, Ortiz 1986, Cardona 1988, Pasto-Crosby 1988, Willem 1992, McGovern 2000, Tambling 2013) no sirvan para ilustrar la influencia (innegable) que el primero ejerció sobre el segundo. Sin embargo, como lamenta Nieto Caballero (2019a, 324), no existen aproximaciones sistemáticas al estilo de ambos autores que permitan calibrar en qué medida el estilo de Dickens influyó en el de Galdós más allá de la colección de ejemplos basados en el conocimiento de la obra de ambos autores. Esta falta de estudios, según Nieto Caballero (2019a, 324), no solo justifica sino que parece demandar aproximaciones de carácter metódico a la obra de ambos autores. Los estudios de corpus son una buena opción en este sentido. La propia Nieto Caballero (2019a) plantea un estudio de estilística de corpus desde el que identifica concomitancias estilísticas en el uso que ambos autores hacen del lenguaje corporal. En este capítulo damos un paso más en el antedicho grado de sistematicidad de los análisis de la producción narrativa de ambos autores, pues recurrimos a un sistema de anotación para identificar segmentos de textos de forma automática desde el

que poder comparar el uso que ambos autores hacen de una construcción muy concreta: las suspensiones. A continuación, explicamos el procedimiento metodológico que hemos utilizado para identificar los ejemplos que analizamos en el apartado 9.4 de *Doña Perfecta*, novela de la que nos ocupamos en este capítulo.

9.3. Metodología y resultados

La anotación de las suspensiones de *Doña Perfecta* es parte de un proyecto de mayor envergadura en el que estamos anotando las novelas de Galdós en bloques según la clasificación que mostramos en el Apéndice 1: novelas de la primera época, las distintas series de los *Episodios nacionales* y las novelas contemporáneas. *Doña Perfecta* pertenece al grupo de novelas de la primera época –fue publicada en 1876–. De forma más concreta, el proceso de anotación que llevamos a cabo está basado en la anotación de las novelas de Charles Dickens en el marco del proyecto CLiC Dickens (Mahlberg *et al.* 2016)⁴, en el que las novelas del autor victoriano se anotan según los dos niveles principales de la historia: la voz del narrador y el discurso (fundamentalmente verbal, aunque también mental) de los personajes. En (3) mostramos un ejemplo de *Doña Perfecta* que sirve para ilustrar estos dos niveles. De un lado, la voz del narrador se corresponde con todo el discurso narrativo, que en el ejemplo (3) aparece en letra cursiva. El discurso de los personajes, de otro lado, se corresponde con el estilo directo que sirve para reproducir sus palabras y, de forma menos habitual pero también posible, sus pensamientos. En el ejemplo (3) el discurso de los personajes aparece en letra redonda.

- (3) *Pepe Rey dirigió la vista hacia donde estaba su prima, con intención de unirse a ella; pero algunas preguntas sagaces del canónigo le retuvieron al lado de doña Perfecta. Rosario estaba triste, oyendo con indiferencia melancólica las palabras del abogadillo, que instalándose junto a ella había comenzado una retahíla de conceptos empalagosos, con importunos chistes sazónada, y fatuidades del peor gusto.*

⁴ Para una información detallada sobre la aplicación CLiC, su sistema de anotación y sus aplicaciones de análisis en el ámbito hispánico remitimos a Nieto Caballero y Ruano San Segundo (2020: 94-97).

–Lo peor para ti –*dijo doña Perfecta a su sobrino cuando le sorprendió observando la desacorde pareja que formaban Rosario y Jacinto*–, es que has ofendido a la pobre Rosario. Debes hacer todo lo posible por desenojarla. ¡La pobrecita es tan buena!...

–¡Oh, sí, tan buena! –*añadió el canónigo*–, que no dudo perdonará a su primo (*Doña Perfecta*, capítulo 10).

En este sistema de anotación, además, en la voz del narrador se anotan dos construcciones concretas: las suspensiones cortas y las suspensiones largas. Una suspensión corta es aquella que está formada por hasta cuatro palabras, mientras que una suspensión larga es aquella con una longitud de cinco o más palabras. En el ejemplo (3) vemos tanto una suspensión corta («añadió el canónigo») como una larga («dijo doña Perfecta a su sobrino cuando le sorprendió observando la desacorde pareja que formaban Rosario y Jacinto»). En el caso de este capítulo, nos centramos únicamente en las suspensiones largas, a las que, por comodidad, nos referimos simplemente como suspensiones. La anotación de las suspensiones en las novelas de Dickens por parte de Mahlberg et al. (2016) tiene que ver con su relevancia en el marco del estilo del autor victoriano, como apuntábamos en la introducción. Trasladar este sistema de anotación a las novelas de Pérez Galdós hace posible, por tanto, investigar de forma sistemática esta misma construcción en su producción narrativa y analizar las concomitancias estilísticas que existen entre ambos autores.

Desde un punto de vista procedimental, el sistema de anotación se ha desarrollado partiendo de los dos niveles textuales que acabamos de comentar: la voz del narrador y el discurso de los personajes. Teniendo en cuenta que el estilo directo en que aparece representado el discurso de los personajes tiene unas características formales propias (las comillas, los guiones, etc.), Mahlberg et al. (2016, 445) utilizan estos elementos para diseñar un sistema que distinga ambos niveles. Como en inglés la norma es representar el discurso directo entre comillas, en su sistema de anotación recurren a las comillas como rasgo formal que permite distinguir los distintos niveles de texto. En español, sin embargo, no siempre se recurre a las comillas. En el caso de Galdós y la versión digitalizada de sus novelas alojadas en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (s.f.), de donde hemos descargado las novelas para compilar nuestro corpus (véase apartado 2.2.1), la norma es que el estilo directo aparezca marcado por guiones largos, como se puede comprobar en el ejemplo (3). Este hecho hace que nuestro criterio formal para distinguir los distintos niveles de texto sea ligeramente distinto. En nuestro caso, hemos

recurrido a la marca formal del guion para marcar el inicio de estilo directo y al retorno de carro para marcar el final.

Metodológicamente, la *Doña Perfecta* se ha llevado a cabo utilizando Python. En concreto, hemos utilizado un sistema de anotación jerarquizada de elementos XML (*<element> </element>*) para anotar párrafos y oraciones, por un lado, y elementos «vacíos», también conocidos como *milestones* en inglés (*<milestone/>*), para localizar marcas de ejemplos de estilo directo y suspensiones, por otro. Los elementos que forman la anotación jerarquizada de párrafos y oraciones contienen el texto entre un elemento de apertura y otro de cierre (*<p>* y *</p>* en el caso de los párrafos, por ejemplo), mientras que los elementos vacíos que anotan el habla de los personajes y las suspensiones contienen su propio marcador para indicar el inicio o el final del fenómeno anotado (*<qs/>* y *<qe/>* para indicar el inicio y el final del habla de un personaje, por ejemplo). En la Tabla 14 mostramos las etiquetas que hemos utilizado, siguiendo la nomenclatura utilizada en inglés para las novelas de Dickens por Mahlberg *et al.* (2016).

Tabla 14. Etiquetas para la anotación de *Doña Perfecta*.

Etiquetas para la anotación		
Etiqueta	Significado (inglés)	Significado (español)
<i><p></i>	<i>Paragraph (start)</i>	Párrafo (inicio)
<i></p></i>	<i>Paragraph (end)</i>	Párrafo (final)
<i><s></i>	<i>Sentence (start)</i>	Oración (inicio)
<i></s></i>	<i>Sentence (end)</i>	Oración (final)
<i><sls/></i>	<i>Suspension (long) (start)</i>	Suspensión larga (inicio)
<i><sls/></i>	<i>Suspension (long) (end)</i>	Suspensión larga (final)
<i><sss/></i>	<i>Suspension (short) (start)</i>	Suspensión corta (inicio)
<i><sls/></i>	<i>Suspension (short) (end)</i>	Suspensión larga (final)
<i><qs/></i>	<i>Quote (start)</i>	Cita (inicio)
<i><qe/></i>	<i>Quote (end)</i>	Cita (final)

Fuente: elaboración propia.

En la Figura 11 mostramos una captura de pantalla del sistema de anotación, donde aparece desglosado el ejemplo (3). La anotación jerarquizada de párrafos (*<p>* y *</p>*) y oraciones (*<s>* y *</s>*) se articula en torno a retornos de carro (párrafos) y signos de puntuación (oraciones). Por su parte, el inicio del habla del personaje (*<qs/>*) lo marca un guion, mientras que el final

(`<qe/>`) lo marca nuevamente el retorno de carro. La suspensión, finalmente, se identifica como un elemento dentro de una construcción de estilo directo que aparece necesariamente entre dos guiones. Al tratarse de una suspensión larga (de cinco o más palabras), el inicio se marca con `<sls/>` y el final con `<sle/>` (las suspensiones cortas se marcan con `<sss/>` y `<sse/>`). El inicio de una suspensión implica necesariamente el final del habla del personaje, mientras que el final de una suspensión implica necesariamente el reinicio del habla del personaje, que no son sino la primera y la segunda parte del parlamento del este, como se puede observar en la figura.

```

<p>
<s>
Pepe Rey dirigió la vista hacia donde estaba su prima, con intención de unirse a ella; pero algunas preguntas sagaces del
canónigo le retuvieron al lado de doña Perfecta.
</s>
<s>
Rosario estaba triste, oyendo con indiferencia melancólica las palabras del abogadillo, que instalándose junto a ella había
comenzado una retahíla de conceptos empalagosos, con importunos chistes sazónada, y fatuidades del peor gusto.
</s>
</p>
<p>
<s>
<q5/>
-Lo peor para ti
<qe/>
<sls/>
-dijo doña Perfecta a su sobrino cuando le sorprendió observando la desacerde pareja que formaban Rosario y Jacinto-
<sle/>
<q5/>
, es que has ofendido a la pobre Rosario. Debes hacer todo lo posible por desenojarla. ¡La pobrecita es tan buena!...
<qe/>
</s>
</p>
<p>
<s>
<q5/>
-¡Oh, sí, tan buena!
<qe/>
<sss/>
-añadió el canónigo-
<sse/>
<q5/>
, que no dudo perdonará a su primo.
<qe/>
</s>
</p>

```

Figura 11. Ejemplo de anotación en *Doña Perfecta*. Fuente: elaboración propia.

Este sistema de anotación se encuentra todavía en fase de desarrollo. Ese es uno de los motivos por los que en este capítulo solo presentamos un análisis de *Doña Perfecta*, ya que sobre los resultados obtenidos hemos tenido que repasar –y en su caso, retocar– algunos errores que hemos identificado. En la identificación de las suspensiones, por ejemplo, hemos advertido que cuando se utiliza un signo de puntuación dentro de la construcción, la suspensión no se anota correctamente. Tal sería el caso del ejemplo (4), en donde el nombre del personaje («D. Inocencio») contiene un punto que en el sistema de anotación se identifica como el final de una oración –no siendo etiquetada *exclamó*

el señor D. Inocencio escandalizado, por tanto, como una suspensión—. Más allá de estos casos, que comportan apenas unos cuantos ejemplos aislados, el sistema de anotación permite identificar de manera eficaz las suspensiones de la novela de Galdós de la que aquí nos ocupamos.

- (4) –¡El homicidio! ¡Qué atrocidad! –*exclamó el señor D. Inocencio escandalizado*—. Este hombre está loco (*Doña Perfecta*, capítulo 21).

En concreto, gracias al sistema de anotación que acabamos de explicar hemos sido capaces de localizar un total de 204 suspensiones en *Doña Perfecta*, que hemos exportado a un documento de Excel. En la Figura 12 mostramos veinticinco ejemplos, dispuestos en orden alfabético tomando como referencia la primera palabra de la suspensión.

Estilo directo	Suspensión	Estilo directo
-Es que de aquí no se ven más que los arrabales	-afirmó con disgusto el guía-	Cuando entre usted en la calle Real y en la del Condestable, verá fábricas tan hermosas...
-Señora	-afirmó el canónigo con energía-	Antes que consentir un atropello en esta honrada casa, antes que consentir el menor vej...
ue se ha propuesto hacerme morir de desesperación	-afirmó el joven visiblemente alterado-	Esto no es obra del ministro, esta y otras contrariedades que experimento son resultado...
ay sociedad, porque hay conciencia, porque hay Dios	travemente Rey, levantándose y alzando el brazo y señalando	diglo y repito que me casaré con ella.
-Pues te repito el bobetón, sobrino	-afirmó la señora con tanta energía como displicencia-	Ya lo sabes. No quiero que te cases con Rosario.
muerta, antes enterrada y hecha alimento de gusanos	Remedios cruzando las manos, como quien dice una pleg	que verla en poder de... ¡Ay!, señora, no se ofenda Vd. si le digo una cosa, y es que sería...
Lo decía	hadió bondadosamente el cura llenando el plato de su amigo	porque mi sobrina quiere que la acompañe Vd. un momento. Tiene que hacer no sé qué...
-Yo le aseguro al Sr. D. José	-añadió con energía el legislador lacedemonio-	que está muy retrebiendo hecho; porque de nada sirve formar causa a esos pillos. El juez les...
qué habían de entretenerse en estudiar antiguallas?	-añadió el canónigo con ironía-	Además, en latín sólo han escrito los calzonzos como Virgilio, Cicerón y Tito Livio. Yo, sin...
salvo el respeto, eso de la botafada es una calumnia	-añadió expresándose con extraordinaria dificultad-	Todos hablan de mí, que si entro o si salgo, que si voy, que si vengo... Y todo ¿por qué? P...
-Pero cómo te parece a tu padre!	flora, contemplando con verdadero arrobamiento al joven mi	Me parece que estoy mirando a mi querido hermano Juan. Se sentaba como te sientas tú...
-Bien sé lo que digo... Buenos tiempos van a venir	excelente mujer forzando más el sonsonete llorón con que	¡Dios mío! ¿Qué va a ser de nosotros? ¡Ah! Sólo el corazón de una madre siente estas cos...
-No seas tonto	la señora, poniéndole la mano en el hombro y mirándole de	No pienses disparates y convéncete de que tu enemigo, si existe, está en Madrid, en aqu...
-Parece que ni es tal ingeniero, ni cosa que lo valga	stario de olivos, que tenía empeñadas sus fincas por el doble	Pero ya se ve... Estos hambrientos de Madrid se creen autorizados para engañar a los pob...
-Sr. Pasolargo	-continuó la dama poniéndose seria-	esta noche, cuando vaya Vd. a su casa, mándeme acá a su hijo Bartolomé para que se que...
-Sr. Vejarroco, Sr. Pasolargo	-continuó la señora sin mirar al bravo de la localidad,	no estoy segura en mi casa. Ningún vecino de Orbajosa lo está, y menos yo. Vivo con el al...
-Mujer	-dijo al fin D. Inocencio-	me has quitado diez años de vida; me has abrasado la sangre; me has vuelto loco... ¡Que!
-¡Lástima de Cid Campeador	-dijo con el mayor desprecio doña Perfecta-	¿No cree Vd., como yo, señor Penitenciario, que en Orbajosa no hay ya un solo hombre a...
tú lo dudas? Hoy hemos de ver aquí cosas terribles...	-dijo con gran impaciencia la señora-	Hoy, hoy, ¿qué hora es? Las siete. ¡Tan tarde y no ocurre nada!...
Vaya, no la molesten Vds. con preguntas importunas	-dijo con oficiosidad el Penitenciario-	Pueden retirarse.
-Yo me defenderé como pueda	-dijo con resignación y cruzando las manos doña Perfecta-	¡Hágase la voluntad del Señor!
-Oiga Vd. una cosa, Sr. Ramos	-dijo D. Inocencio a su huésped cuando se pusieron a cenar-	¿Tiene Vd. muchas ocupaciones esta noche?
-Quizás. Señora, estamos en un día nefasto	-dijo D. Inocencio con solemne y conmovido acento-	¡Dios se apiade de nosotros!
-Ahora, querida sobrina	-dijo D. Inocencio entre serio y jovial-	puesto que hemos concluido de cenar, tráeme la jofaina.
-Sobrino	-dijo D. Inocencio grave y sentenciosamente-	cuando han pasado cosas mayores, los caprichillos no se llaman caprichillos, sino de otra...

Figura 12. Captura de pantalla de suspensiones de *Doña Perfecta*. Fuente: elaboración propia.

Organizar los resultados en una tabla de Excel nos permite explorar patrones y analizar de forma sistemática los ejemplos de un modo similar al que la aplicación CLiC permite para las novelas de Dickens. La aplicación CLiC ha sido desarrollada en el seno de un proyecto de investigación que analiza el estilo de Dickens en general y sus técnicas de caracterización en particular. En la Figura 13 mostramos una captura de pantalla de la herramienta, donde aparecen veinticinco suspensiones de la novela *Oliver Twist*.

Line	Left	Node	Right
1	from no leg but a head! 'I 'Lor, only think,	said Mrs. Mann, running out,—for three boys had been removed by this time—'	only think of that! that I should have
2	think this respectful or proper conduct, Mrs. Mann,	enquired Mr. Bumble, grasping his cane.	'to keep the parish officers a waiting at your
3	the other. He rebuked 'I Well, well, Mrs. Mann,	he replied in a calmer tone:	'it may be as you say; it may be. Lead the way
4	character, sir! said Mrs. Mann. 'I 'Well, well,	said the head, evidently gratified with the compliment:	'perhaps I may be. Perhaps I may be. Mrs. Mann
5	spirits, and putting him quite at his ease. 'I 'Boy,	said the gentlemen in the high chair,	'listen to me. You know you're an orphan, I
6	for 'I 'I hope you say your prayers every night,	said another gentleman in a gruff voice:	'and pray for the people who feed you, and take
7	elysium, where it was all play and no work. 'O'ho!	said the board, looking very knowing:	'we are the fellows to set this to rights; we'll
8	in a good 'spectable chimbly-sweepin' business,	said Mr. Genfield. 'I want a	'prents, and I am ready to take him. 'I 'Walk in
9	low a tone, that the words 'aving of expenditure,	'looked well in the accounts;'	'have a printed report published; 'were alone
10	poor child's face, and he sobbed bitterly. 'I 'Come,	said Mr. Bumble, somewhat less pompously, for it was gratifying to his feelings to observe the effect his discourse had produced:	'Come, Oliver! Wipe your eyes with the cuffs of
11	in Roman capitals of gigantic size. 'I 'Factor,	said the undertaker, taking Mr. Bumble by the gilt-edged lapel of his official coat:	'that's just the very thing I wanted to speak to
12	ever I see, Oliver, you are the—'I 'No, no, sir,	sobbed Oliver, clinging to the hand which held the well-known cane.	'no, no, sir; I will be good indeed; indeed
13	dional candle, when Mr. Bumble entered. 'I 'Aha!	said the undertaker, looking up from the book, and peering in the middle of a score:	'is that you, Bumble? 'I 'No one else, Mr
14	her's very small. 'I 'Why, he 'is, rather small,	said Mr. Bumble, looking at Oliver as if it were his fault that he was no bigger:	'he is small. There's no denying it. But he'll
15	very much out of repair. 'I 'Hear, Charlotta,	replied Mr. Sowerberry, who had followed Oliver down:	'give this boy some of the cold bits that were
16	replied in the affirmative. 'I 'Then come with me,	said Mrs. Sowerberry, taking up a dim and dirty lamp, and leading the way upstairs;	'your bed's under the counter. You don't mind
17	with great deference, 'I 'I beg your pardon, sir,	said Oliver at length, sensing that no other visitor made his appearance:	'did you knock? 'I 'I knocked,' replied the
18	paper which he handed over to Sowerberry. 'I 'Aha!	said the undertaker, glancing over it with a lively countenance:	'an order for a coffin, ah? 'I 'For a coffin
19	be thus effectually and legally overborne. 'I 'Well,	said Mr. Sowerberry, taking up his hat.	'the sooner this job is done, the better. Hoah
20	in all its shapes. 'Nonsense! 'I 'I tell you,	said the man, denching his hands, and stamping furiously on the floor—'	'I tell you I won't have her put into the

Figura 13. Captura de pantalla de CLiC Dickens con suspensiones en *Oliver Twist*. Fuente: elaboración propia.

Para llevar a cabo nuestro análisis nos hemos apoyado en esta herramienta, pues, como apuntan Mahlberg *et al.* (2016, 438), la disposición de las suspensiones en una tabla similar a la de una concordancia permite una lectura vertical de los resultados y detectar patrones que en una lectura atenta de los textos pasan desapercibidos. En nuestro caso, nos basamos en los análisis realizados sobre este elemento en la producción narrativa de Dickens, de tal suerte que podamos explorar si existen usos similares en el modo en el que Galdós utiliza las suspensiones en *Doña Perfecta*.

9.4. Análisis

El análisis que presentamos a continuación se divide en dos bloques principales, uno relacionado con aspectos formales y otro con las funciones que pueden desempeñar las suspensiones. En primer lugar, en el bloque relacionado con aspectos formales (apartados 9.4.1 y 9.4.2) explicamos algunos de los componentes estructurales de las suspensiones que caracterizan el uso que Dickens hace de ellas, como las oraciones subordinadas adverbiales y los sintagmas preposicionales. También nos centraremos en algunos aspectos formales que se advierten con frecuencia en el estilo directo que precede a las suspensiones, como los vocativos o las exclamaciones. Como se podrá comprobar a lo largo del apartado, en el diseño textual de Dickens y Galdós en la organización de las suspensiones se advierte un claro paralelismo que sugiere un hábito dickensiano en el uso que Galdós hace de este elemento. En segundo lugar, en el apartado dedicado a las funciones de las suspensiones (apar-

tado 9.4.3) nos centramos tanto en el valor que las suspensiones tienen como recurso desde el que crear una sensación de sincronía entre el discurso de los personajes y su lenguaje corporal como en su potencial caracterizador. Como veremos, ambos aspectos, identificados como pare del uso idiosincrásico que Dickens hace de las suspensiones, son replicados por Galdós en *Doña Perfecta*, lo que servirá para afianzar la consabida influencia que Dickens ejerció sobre el autor canario desde una perspectiva inédita hasta la fecha.

9.4.1. Forma (i)

Las suspensiones, así como el estilo directo que las rodea, atesoran una serie de características formales en las novelas de Dickens que aparecen también en el uso que Galdós hace de estas construcciones. Por un lado, dentro de las suspensiones existen dos elementos a los que Dickens recurre frecuentemente para configurar distintos efectos literarios: las oraciones subordinadas adverbiales (*-ing clauses*) y los sintagmas preposicionales. Las oraciones subordinadas adverbiales, en primer lugar, son tal vez el elemento más significativo de las suspensiones, pues suelen hacer referencia al lenguaje corporal con el que se crea un efecto de simultaneidad entre las palabras del personaje y su gestualidad, como comentamos con más detalle en el apartado 9.4.3. En el ejemplo (5) mostramos un ejemplo («handing him the blue coat and waistcoat, and bustling very much») extraído de *Dombey and Son*. Sin embargo, las oraciones subordinadas adverbiales no solo hacen referencia al lenguaje corporal, sino que también pueden estar relacionadas con la dimensión psicológica del personaje, como mostramos en el ejemplo (6) de *The Mystery of Edwin Drood* («considering about it with the same sodden gravity»). La oración subordinada adverbial es, en el marco de las suspensiones en las novelas de Dickens, un recurso habitual desde el que incorporar información circunstancial —si bien esta puede ser relevante desde un punto de vista estilístico, como veremos en el siguiente apartado—.

- (5) ‘And now, Captain Cuttle,’ said Walter, *handing him the blue coat and waistcoat, and bustling very much*, ‘if you’ll come and break the news to Uncle Sol (which he ought to have known, days upon days ago, by rights), I’ll leave you at the door, you know, and walk about until the afternoon.’ (*Dombey and Son*, capítulo 15).

- (6) ‘He has plenty, Mr. Jasper, but he stones ‘em all away. Now, I don’t know what this scheme of mine comes to,’ *pursues Durdles, considering about it with the same sodden gravity*; ‘I don’t know what you may precisely call it. It ain’t a sort of a–scheme of a–National Education?’ (*The Mystery of Edwin Drood*, capítulo 5).

En *Doña Perfecta* observamos una tendencia similar. De las 204 suspensiones identificadas en la novela, 113 contienen oraciones subordinadas adverbiales, es decir, más de la mitad de los ejemplos –el 55,39 %–. En (7), (8), (9) y (10) mostramos cuatro ejemplos. Al igual que en las novelas de Dickens, vemos que se refieren tanto a la dimensión psicológica de los personajes, como ocurre en los ejemplos (7) y (8), como a información relacionada con el plano físico, como ocurre en (9) y (10). Este uso, como veremos en el apartado 9.4.3, suele servir para configurar efectos literarios similares a los que se advierten en las novelas de Dickens, como la comentada sensación de simultaneidad entre el discurso del personaje y su lenguaje corporal. Esta es sin duda la característica formal más representativa del uso que Dickens hace de las suspensiones, y que comporta también el rasgo más habitual en las que hemos identificado en *Doña Perfecta* –otros ejemplos citados en el capítulo que contienen oraciones subordinadas adverbiales son el (2), el (16), el (19), el (20), el (21), el (22), el (23), el (26), el (28), el (29), el (33), el (34), el (35), el (36), el (37) y el (43)–.

- (7) –Tú te has vuelto loco –replicó doña Perfecta, demostrando un sentimiento semejante a la compasión–. ¿Que tienes enemigos en Orbajosa? ¿Que alguien quiere vengarse de ti? Vamos, Pepe, tú has perdido el juicio. Las lecturas de esos libros en que se dice que tenemos por abuelos a los monos o a las cotorras, te han trastornado la cabeza (*Doña Perfecta*, capítulo 11).
- (8) –Querida tía –dijo Rey, sintiendo que se disipaba su encono–. También yo he cometido algunas faltas desde que soy huésped de esta casa (*Doña Perfecta*, capítulo 11).
- (9) –Es que no me dejan –respondió el ingeniero, dando un puñetazo en la mesa–. Rosario está secuestrada... (*Doña Perfecta*, capítulo 16).
- (10) –¡Qué pueblo!, pero ¡qué pueblo! –exclamó el militar tirando el chacó, poniendo a un lado espada y tahalí, cartera de viaje y capote–. Es la segunda

vez que nos mandan aquí. Te juro que a la tercera pido la licencia absoluta (*Doña Perfecta*, capítulo 18).

Además de las oraciones subordinadas adverbiales, el otro gran elemento que al que suele recurrir Dickens para ofrecer información circunstancial en las suspensiones es el sintagma preposicional. Estas construcciones «do not contribute to the progression of the story, but detail circumstantial information» (Mahlberg, Smith y Preston 2013, 44). Así, mientras que las oraciones subordinadas adverbiales suelen referirse fundamentalmente al lenguaje corporal de los personajes, los sintagmas preposicionales suelen utilizarse para ofrecer información relevante sobre la actitud del personaje al pronunciar sus palabras, como se puede observar en los ejemplos (11) («with infinite contempt») y (12) («with an air of self-denial»). En Galdós también observamos un amplio uso de sintagmas preposicionales. De hecho, 93 de las 204 suspensiones identificadas en *Doña Perfecta* contienen algún sintagma preposicional (es decir, un 45,58 %). En los ejemplos (13) a (16) mostramos cuatro ejemplos. En algunas ocasiones, como se puede advertir en el ejemplo (16), las suspensiones contienen tanto oraciones subordinadas adverbiales («riendo») como sintagmas preposicionales. El uso que Galdós hace de los sintagmas preposicionales es similar al que acabamos de comentar por parte de Dickens. Como se puede observar en los ejemplos, estas construcciones sirven para ofrecer información relacionada con la actitud de los personajes —«con altanería» en (13), «con sarcasmo» en (14), «sin poder contener la risa» en (15) y «con expresión de triunfo» (16)—. Estos sintagmas preposicionales, además, pueden ser significativos en términos de caracterización. Los ejemplos (13) y (14), por un lado, se relacionan con doña Perfecta. El hecho de que pronuncie sus palabras «con altanería» (13) y «con sarcasmo» (14) contribuye a la proyección de su carácter soberbio, del que nos ocupamos con más detalle en el apartado 9.4.3. Los ejemplos (15) y (16), por otro lado, también forman parte de un patrón más amplio. Como se puede observar, en ambos se muestra a don Inocencio riéndose —«dijo D. Inocencio sin poder contener la risa» en (15) y «exclamó vivamente el canónigo, riendo y con expresión de triunfo» en (16)— y, además, lo hace en intervenciones donde el interpelado es Pepe Rey. Esto es justamente lo que ya ocurría en el ejemplo (2), donde la suspensión hacía referencia a la risa de don Inocencio mediante un sintagma preposicional («exclamó el Penitenciario con franca risa») en una suspensión que introducía sus palabras dirigidas también a Pepe Rey. Este patrón contribuye a definir la relación que existe entre D. Inocencio y Pepe Rey en la novela,

donde el primero se presenta como una suerte de enemigo dialéctico del segundo, pues suele cuestionar e incluso ridiculizar las intervenciones de Pepe Rey. Este rasgo de su caracterización, como acabamos de ver, se hace patente mediante el uso de sintagmas preposicionales en suspensiones, un elemento característico en el uso que Dickens hace de ellas en sus novelas. Otros ejemplos de *Doña Perfecta* que mostramos en este capítulo y que contienen sintagmas preposicionales son el (2), el (20), el (21), el (23), el (26), el (35), el (38), el (39), el (40), el (41), el (42), el (44), el (45) y el (46).

- (11) ‘You poor-spirited girl,’ *returned Miss Wade with infinite contempt*; ‘does all our companionship, do all our conversations, do all your old complainings, tell for so little as that?’ (*Little Dorrit*, libro 2, capítulo 20).
- (12) ‘Oh, Master Copperfield,’ *he said, with an air of self-denial*, ‘my reading is hardly to be called study. I have passed an hour or two in the evening, sometimes, with Mr. Tidd’ (*David Copperfield*, capítulo 17).
- (13) –María Remedios –*dijo la señora con altanería*–, no digas desatinos (*Doña Perfecta*, capítulo 25).
- (14) –Hombre, para, para por Dios, no nos pulverices –*exclamó la señora con sarcasmo*–. ¡Pobrecitos de nosotros! Ten piedad, hombre, y deja vivir a estas infelices criaturas. Y qué ¿serás tú de los que ayuden a la tropa en la grandiosa obra de nuestro aplastamiento? (*Doña Perfecta*, capítulo 19).
- (15) –Eso es; y cuando se le antoje –*dijo D. Inocencio sin poder contener la risa*–, hablará con Sócrates, San [sic] Pablo, Cervantes y Descartes, como hablo yo ahora con Librada para pedirle un fosforito. ¡Pobre señor de Rey! Bien dije yo que aquella cabeza no estaba buena (*Doña Perfecta*, capítulo 20).
- (16) –Pues, Sr. D. José –*exclamó vivamente el canónigo, riendo y con expresión de triunfo*–, esa imagen que a la filosofía y panteísmo de Vd. parece tan ridícula, es Nuestra Señora del Socorro, patrona y abogada de Orbajosa, cuyos habitantes la veneran de tal modo que serían capaces de arrastrar por las calles al que hablase mal de ella (*Doña Perfecta*, capítulo 9).

9.4.2. Forma (ii)

Por otro lado, en la construcción de estilo directo que precede a la suspensión también advertimos concomitancias que refuerzan el uso dickensiano que Galdós hace de las suspensiones. De forma más concreta, es habitual que encontrar tanto exclamaciones como vocativos en la construcción de estilo directo que precede a la suspensión. Las exclamaciones, en primer lugar, son un recurso habitual en las novelas de Dickens, que además aparecen reforzadas por el verbo *exclaim* en la propia suspensión, como se puede advertir en los ejemplos (17) y (18). Dickens es conocido por su uso magistral de los verbos de habla (Ruano San Segundo 2017). En el caso de las suspensiones, en el uso que hace de estos verbos se advierten patrones formales que revelan un uso deliberado con el que crear efectos artísticos concretos. Como se puede advertir en los ejemplos (17) y (18), la suspensión (donde se utiliza el verbo *exclaim*) sirve para separar dos partes del parlamento del personaje. Resulta interesante que en los dos ejemplos la separación que se hace del discurso en estilo directo de los personajes sea la misma: por un lado, encontramos una breve exclamación –«Right again!» en (17) y «Come back, come back!» en (18)– y, por otro, el contenido del mensaje del personaje en cuestión. Según Mahlberg, Smith y Preston (2013, 51), esto se hace para singularizar la exclamación y hacerla más contundente. Los ejemplos (17) y (18) ilustran esta tesis con claridad.

(17) ‘Right again!’ *exclaimed Quilp, with another contemptuous look at Sampson, ‘always foremost! I say, Sally, he is a yelping, insolent dog to all besides, and most of all, to me. In short, I owe him a grudge’* (*The Old Curiosity Shop*, capítulo 57).

(18) ‘Come back, come back!’ *exclaimed the woman, clasping him; ‘Do not touch him on your life. I charge you, come back. He carries other lives besides his own. Come back!’* (*Barnaby Rudge*, capítulo 6).

En *Doña Perfecta* advertimos un uso idéntico en varias suspensiones. En (19) a (23) mostramos cinco ejemplos en los que se advierte el patrón que acabamos de explicar en el caso del uso que Dickens hace de las suspensiones. Como se puede observar, todas las suspensiones contienen el verbo de habla *exclamar*. Además, todas separan el parlamento del personaje del mismo modo, es decir, aislando la parte del discurso donde se sitúa la ex-

clamación del resto de la intervención. El efecto creado es el mismo: dotar de contundencia a la primera parte del discurso del personaje, tanto por la exclamación –«¡Oh, no!» en (19), «¡Jesús, Pepe... qué tienes!» en (20), «¡Mis tierras!» en (21), «¡Qué traición! ¡Qué infamia!» en (22) y «¡Oh escándalo y libertinaje!... ¿Pero qué es esto? ¡Dios mío, qué deshonra!» en (23)– como por el verbo de habla (*exclamar*) que sirve para proyectarlas. Desde luego, esta similitud formal no parece ser fruto de la casualidad. De hecho, en otros ejemplos a lo largo del capítulo observamos exclamaciones en el estilo directo que precede a la suspensión –ejemplos (2), (4), (10), (28), (35), (37), (43) y (45)–, lo que refuerza una disposición cuidadosamente diseñada en la organización de las suspensiones y los elementos que la rodean.

(19) –¡Oh, no! –*exclamó el canónigo, arqueando las cejas*–. No mediré yo mis escasas fuerzas con adalid tan valiente y al mismo tiempo tan bien armado. El Sr. D. José lo sabe todo, es decir, tiene a su disposición todo el arsenal de las ciencias exactas. Bien sé que la doctrina que sustenta es falsa; pero yo no tengo talento ni elocuencia para combatirla. Emplearía yo las armas del sentimiento; emplearía argumentos teológicos, sacados de la revelación, de la fe, de la palabra divina; pero ¡ay!, el Sr. D. José, que es un sabio eminente, se reiría de la teología, de la fe, de la revelación, de los santos profetas, del Evangelio... Un pobre clérigo ignorante, un desdichado que no sabe matemáticas, ni filosofía alemana en que hay aquello de yo y no yo, un pobre dómine que no sabe más que la ciencia de Dios y algo de poetas latinos no puede entrar en combate con estos bravos corifeos (*Doña Perfecta*, capítulo 7).

(20) –¡Jesús, Pepe... qué tienes! –*exclamó la señora, levantándose con zozobra*–. ¿Está malo tu papá? (*Doña Perfecta*, capítulo 11).

(21) –¡Mis tierras! –*exclamó con júbilo el caballero, tendiendo la vista por el triste campo que alumbraban las primeras luces de la mañana*–. Es la primera vez que veo el patrimonio que heredé de mi madre. La pobre hacía tales ponderaciones de este país, y me contaba tantas maravillas de él, que yo, siendo niño, creía que estar aquí era estar en la gloria. Frutas, flores, caza mayor y menor, montes, lagos, ríos, poéticos arroyos, oteros pastoriles, todo lo había en los Alamillos de Bustamante, en esta tierra bendita, la mejor y más hermosa de todas las tierras... ¡Qué demonio! La gente de este país vive con la imaginación. Si en mi niñez, y cuando vivía con las ideas

y con el entusiasmo de mi buena madre, me hubieran traído aquí, también me habrían parecido encantadores estos desnudos cerros, estos llanos polvorientos o encharcados, estas vetustas casas de labor, estas norias desvenecijadas, cuyos canjilones lagrimean lo bastante para regar media docena de coles, esta desolación miserable y perezosa que estoy mirando (*Doña Perfecta*, capítulo 19).

(22) –¡Qué traición! ¡Qué infamia! –*exclamó la madre antes bien rugiendo que hablando*–. ¿Esperabais veros? (*Doña Perfecta*, capítulo 31).

(23) –¡Oh escándalo y libertinaje!... ¿Pero qué es esto? ¡Dios mío, qué deshonra! –*exclamó doña Perfecta comprimiéndose otra vez con ambas manos la cabeza y dando algunos pasos por la habitación*–. ¿Rosario salió anoche de su cuarto?... (*Doña Perfecta*, capítulo 19).

El empleo de vocativos, por su parte, también comporta una característica habitual en el estilo directo que precede a las suspensiones en el estilo de Dickens (Mahlberg, Smith y Preston 2013, 51). En (24) y (25) mostramos dos ejemplos. Como se puede advertir, el vocativo aparece siguiendo una disposición similar a la de las exclamaciones que acabamos de explicar: Dickens divide el habla del personaje en dos partes mediante el uso de la suspensión, aislando el vocativo por un lado (como ocurría con las exclamaciones que comentábamos hace un momento) y el resto del parlamento por otro. Esta división, de nuevo, sirve para enfatizar el uso del vocativo y resaltar la llamada de atención del personaje que habla sobre el interpelado. En *Doña Perfecta* advertimos un uso parecido, como se puede observar en los ejemplos (26) a (29). Aunque es cierto que en los ejemplos que mostramos la primera parte del estilo directo donde aparece el vocativo contiene también otros elementos, la estructura es la misma que en los ejemplos de Dickens: la suspensión interrumpe el habla del personaje y la divide en dos construcciones de estilo directo, siendo la primera la que contiene el vocativo y la segunda el contenido del mensaje del discurso del personaje. Mediante esta separación, además, también se logra el efecto dickensiano de resaltar la llamada de atención del personaje que habla sobre el interpelado. Otros ejemplos de *Doña Perfecta* que contienen vocativos en el estilo directo que precede a la suspensión y que refuerzan esta concomitancia formal son el (8), el (13), el (16), el (20), el (39) y el (46).

- (24) ‘My dear friend,’ *said Mr. Pickwick, running forward and grasping Wardle’s hand*, ‘my dear friend, pray, for Heaven’s sake, explain to this lady the unfortunate and dreadful situation in which I am placed. You must have heard it from my servant; say, at all events, my dear fellow, that I am neither a robber nor a madman’ (*Pickwick Papers*, capítulo 16).
- (25) ‘My dear Joe,’ *I cried, in desperation, taking hold of his coat*, ‘don’t go on in that way. I never thought of making Miss Havisham any present’ (*Great Expectations*, capítulo 15).
- (26) –Vamos, Pepe, que tienes unos arrebatos y unas salidas –*murmuró la señora sonriendo, con la vista fija en la puerta del comedor*–. Pero se me olvidaba decirte que Caballuco está esperando para hablarte (*Doña Perfecta*, capítulo 14).
- (27) –Quizás no sea tan fácil, Sr. Licurgo –*repuso el caballero, a punto que entraban por una senda a cuyos lados se veían hermosos trigos que con su lozanía y temprana madurez recreaban la vista*–. Este campo parece mejor cultivado. Veo que no todo es tristeza y miseria en los Alamillos (*Doña Perfecta*, capítulo 19).
- (28) –¡Eh!, señorita Rosario –*gritó, haciendo con la derecha mano gestos muy significativos*–. Ya estamos aquí... aquí le traigo a su primo (*Doña Perfecta*, capítulo 19).
- (29) –Sr. Ramos, sigámosle –*dijo Remedios oprimiendo convulsamente la mano del Centauro*–. Tengo una corazonada (*Doña Perfecta*, capítulo 30).

En definitiva, tanto el uso de vocativos y exclamaciones en la construcción de estilo directo que precede a la suspensión como el empleo habitual de oraciones subordinadas adverbiales y sintagmas preposicionales en las propias suspensiones que comentábamos en el apartado 9.4.1 comportan hábitos formales dickensianos en el uso de suspensiones que, como hemos podido comprobar a lo largo del apartado, gozan de réplica en los ejemplos que hemos localizado en *Doña Perfecta*. La sistematicidad con la que Galdós recurre a los mismos elementos formales que definen el uso que Dickens hace de las suspensiones refuerza, desde luego, la idea de que el uso que el autor canario hace de este elemento está marcado por el estilo de Dickens. Además de estos

paralelismos formales, en el valor de las suspensiones también advertimos similitudes que refuerzan (más si cabe) esta influencia, como mostramos a continuación.

9.4.3. Función

Las suspensiones tienen dos funciones principales en las novelas de Dickens: la creación de un efecto de sincronía entre el habla de los personajes y su lenguaje corporal y la caracterización. Ambas se advierten también en el uso que Galdós hace de este elemento en *Doña Perfecta*. En el caso de creación del efecto de sincronía entre el habla de los personajes y su lenguaje corporal, por un lado, las suspensiones han sido identificadas en el marco del estilo de Dickens como un recurso en el marco de la kinésica de los personajes. Como sostienen Mahlberg, Smith y Preston (2013, 40),

(b) y interrupting a character's speech, suspensions can create an impression of simultaneity between the speech and the contextual information described by the narrator, which in turn can suggest similarities to the simultaneous occurrence of speech and body language in real life.

Es cierto que en el género novelesco en general, para configurar la comentada sensación de simultaneidad se recurre, como nos recuerda Korte (1997, 97), a «(a) the interruption of the character's speech by a description of the body language, and (b) the syntactical subordination of the body language to the character's speech», es decir, a suspensiones. Sin embargo, la sistematicidad con la que Dickens recurre a esta construcción la convierte en una construcción estilísticamente marcada (Newsom 2000, 556). En (30), (31) y (32) mostramos tres ejemplos que sintetizan el modo en que Dickens utiliza la simultaneidad entre el habla de los personajes y su lenguaje corporal. En el ejemplo (30) por un lado, vemos un uso meramente descriptivo, en el que la explicación del lenguaje corporal mediante una oración subordinada adverbial («enjoying his cigar») sirve para ofrecer información puramente circunstancial, que enriquece la descripción que Dickens nos ofrece y con la que imprime realismo mediante el efecto de simultaneidad creado entre el habla del personaje y el acto de fumar el puro que nos describe. En los ejemplos (31) y (32), por otro lado, advertimos un uso interpretativo. En estos ejemplos, el lenguaje corporal aparece acompañado de algún elemento que nos

revela cuestiones relacionadas con la dimensión psicológica del personaje. En (31), por ejemplo, sabemos cuál es el valor de la mirada («turning his eyes») gracias a «lovingly», mientras que la actitud de Mr Lillyvick en (32) cuando sacude su cabeza («shaking his head») también se explica mediante el uso de un adverbio («mournfully»).

(30) ‘In most respects, I dare say,’ *replied Eugene, enjoying his cigar*, ‘though whether high or low is of no importance. You have my name very correctly. Pray what is yours?’ (*Our Mutual Friend*, libro 2, capítulo 6).

(31) ‘When the prisoner came on board, he noticed that my father,’ *turning her eyes lovingly to him as he stood beside her*, ‘was much fatigued and in a very weak state of health’ (*A Tale of Two Cities*, libro 2, capítulo 3).

(32) ‘Ah!’ *said Mr Lillyvick, shaking his head mournfully*, ‘I thought as much. Lo, eh? I don’t think anything of that language—nothing at all’ (*Nicholas Nickleby*, capítulo 17).

En *Doña Perfecta* también advertimos con frecuencia esta función relacionada con la creación del efecto de simultaneidad entre las palabras del personaje y su lenguaje corporal. En (33) a (38) mostramos seis ejemplos. Como se puede advertir, todas las suspensiones contienen una oración subordinada adverbial, similar a la de los ejemplos (30), (31) y (32) de Dickens, con las que se refuerza el efecto de sincronía entre el discurso del personaje y su gestualidad. Al igual que en el caso de Dickens, además, esta función puede ser meramente descriptiva o interpretativa. En los ejemplos (33) y (34) mostramos dos ejemplos descriptivos, en los que la oración subordinada adverbial simplemente describe una acción que tiene lugar al tiempo que el personaje habla —«metiéndose el palillo en la última muela» en (33) y «encendiendo un cigarrillo» en (34)—. En los ejemplos (35) a (37), por su parte, observamos ejemplos interpretativos. En los ejemplos (35) y (36), en primer lugar, se detallan dos ejemplos relacionados con la mirada de un personaje —«cerrando los ojos» en (35) y «clavando en él sus ojos» en (36)—, como ocurría en el ejemplo (31) de Dickens. En ambos casos, como también ocurría en el ejemplo (31), Galdós nos ofrece una interpretación de sendas descripciones de la mirada del personaje, relacionada directamente con su actitud: en el ejemplo (35) nos dice que el personaje cierra los ojos fruto de su temor («con miedo»), mientras que en el ejemplo (36) clava sus ojos en otro personaje

de manera afectiva («lentos de expresión cariñosa»). En el ejemplo (37), finalmente, observamos una referencia a la cabeza del personaje («llevándose ambas manos a la cabeza»), como ocurría en el ejemplo (32) de Dickens. De nuevo, al igual que en el ejemplo de Dickens, Galdós explica el significado de la descripción de gesto del personaje, que se lleva las manos a la cabeza en un gesto de desesperación («con desesperación»). Independientemente de su carácter descriptivo o interpretativo, lo verdaderamente significativo de estos ejemplos es, a nuestro juicio, el efecto de simultaneidad que se consigue mediante la suspensión, con las que Galdós imprime realismo a los diálogos de los personajes que pueblan *Doña Perfecta* de un modo similar a Dickens.

- (33) –Usted –*observó el Penitenciario, metiéndose el palillo en la última muela*– se inclinará más a los estudios de controversia. Ahora se me ocurre una excelente idea, Sr. D. José. Vd. debiera ser abogado (*Doña Perfecta*, capítulo 7).
- (34) –Esa es también mi opinión –dijo el militar *encendiendo un cigarrillo*–. ¿No ves que los partidarios son la gente mimada en este país? A todos los que asolaron la comarca en 1848 y en otras épocas, o a falta de ellos a sus hijos, les encuentras colocados en los fielatos, en puertas, en el ayuntamiento, en la conducción del correo: los hay que son alguaciles, sacristanes, comisionados de apremios. Algunos se han hecho temibles caciques y son los que amasan las elecciones y tienen influjo en Madrid; reparten destinos... en fin, esto da grima (*Doña Perfecta*, capítulo 18).
- (35) –¡Por Dios y la Virgen! –*exclamó María Remedios cerrando los ojos y apartando con miedo el rostro*–. Guarde Vd. ese chisme. Me horrorizo sólo de verlo (*Doña Perfecta*, capítulo 27).
- (36) –Lo que yo creo –*dijo Rosarito, clavando en él sus ojos llenos de expresión cariñosa*– es que tú no eres para nosotros (*Doña Perfecta*, capítulo 8).
- (37) –¡Dios mío, Santa Virgen del Socorro! –*exclamó la señora llevándose ambas manos a la cabeza y comprimiéndosela según el ademán propio de la desesperación*–. ¿Es posible que yo merezca tan atroces insultos? Pepe, hijo mío, ¿eres tú el que habla?... Si he hecho lo que dices, en verdad que soy muy pecadora (*Doña Perfecta*, capítulo 19).

1	to buy a link to light you.' 'I certainly, sir,	returned Mrs. Sparsit with a dignity serenely mournful,	'was familiar with the Italian Opera at a very
2	lords and ladies and honourables.' 'I trust, sir,	rejoined Mrs. Sparsit with decent resignation,	'it is not necessary that you should do anything
3	were born in the lap of luxury.' 'I do not, sir,	returned Mrs. Sparsit with a shake of her head,	'deny it.' 'Mr. Bounderby was obliged to get up
4	it in this way?' 'I wish with all my heart, sir,	said Mrs. Sparsit in a highly superior manner; somehow she seemed, in a	'that you may be in all respects very happy
5	acknowledgments for past favours. And I hope, sir,	moment, to have established a right to ply him ever afterwards;	'I fondly hope that Miss Gradgrind may be all
6	Sparsit. 'T' All is shut up, ma'am.' 'And what,	said Mrs. Sparsit concluding in an impressively compassionate manner,	'is the news of the day? Anything?' 'Well
7	by one another.' 'It is much to be regretted,	said Mrs. Sparsit making her nose more Roman and her eyebrows more	'that the united masters allow of any such class
8	I do not pretend to understand these things,	Condemnian in the strength of her severity,	'my lot having been signally cast in a widely
9	dignity and claims to reverence.' 'The clerks,	said Mrs. Sparsit with dignity,	'are trustworthy, punctual, and industrious, of
10	ma'am, I don't like his ways at all.' 'Bitzer,	said Mrs. Sparsit in a very impressive manner,	'do you recollect my having said anything to you
11	consider, I will not consider, I cannot consider,	said Mrs. Sparsit with a most extensive stock on hand of honour and morality,	'that I should be scrupulously true, if I
12	I think he married Gradgrind's daughter?' 'Yes,	said Mrs. Sparsit suddenly compressing her mouth,	'he had that - honour.' 'The lady is quite a
13	is she?' 'Excuse my impertinent curiosity,	pursued the stranger, fluttering over Mrs. Sparsit's eyebrows, with a propitiatory	'but you know the family, and know the world. I
14	what may be sometimes heard in Dutch clocks. Not,	air,	'that I would convey any intimation on his moral
15	when he shooked your feelings?' 'Yes, sir,	said Mrs. Sparsit with a lofty sense of giving strict evidence,	'he certainly did so. Though I do not mean to
16	to splendour,' but it is my duty to remember,	returned Mrs. Sparsit with a meek shake of her head,	'that what I was, I am no longer. Indeed,' said
17	expressed. 'A singular world, I would say, sir,	Mrs. Sparsit was fond of observing with a lofty grace; particularly when any of	'as regards the intimacies we form at one time
18	of the trouble, I believe.' 'I don't say that, sir,	the domestics were present,	'because that is very unkind to Mrs. Bounderby
19	the stairs. Your foot on the last step, my lady,	pursued Mrs. Sparsit after acknowledging the compliment with a discomfiting of	'and all your art shall never blind me.' 'Art
20	small fry of business all the morning.' 'Bitzer,	her dark eyebrows, not altogether so mild in its expression as her voice was	'present my compliments to young Mr. Thomas, and
21	of speaking was not humied. 'My dear child,	in its dulcet tones;	'will you not bear with my society for a little
22	the coachman. 'It's a Providence! Come out, ma'am!	returned Mrs. Sparsit almost with severity,	'come out, or we'll have you dragged out
23	appears to my poor judgment - ' 'Oh! Pray, sir,	said Mrs. Sparsit apostrophizing the descending figure, with the aid of her	'don't disparage your judgment. Everybody knows
		threatening mitten,	
		and the Bank was closing,	
		then said Mrs. Sparsit to some one inside,	
		Mrs. Sparsit interposed, with sprightly cheerfulness,	

Figura 14. Captura de pantalla de CLiC Dickens con suspensiones que contienen referencias a Mrs. Sparsit en *Hard Times*. Fuente: elaboración propia.

Además de la creación del efecto de simultaneidad entre las palabras del personaje y su lenguaje corporal, la otra función principal de las suspensiones en el estilo de Dickens es la caracterización (Mahlberg y Smith 2012, 58-61). Este es un efecto que puede ser analizado gracias a la lectura vertical que permite la identificación automática de las suspensiones. En el caso de Dickens, Mahlberg y Smith (2012) demuestran, a través del ejemplo de Mrs. Sparsit en *Hard Times*, cómo la información aparentemente circunstancial que aparece en las suspensiones puede contribuir a proyectar rasgos del personaje que sirven para perfilar su carácter. En la Figura 14 mostramos una captura de pantalla de todas las suspensiones que contienen la palabra Sparsit en *Hard Times*, que son las que utilizan Mahlberg y Smith (2012) para analizar la caracterización de este personaje. Como explican las autoras, en las suspensiones se advierten descripciones que sirven para caracterizar a la criada como un personaje altanero y orgulloso que trata con cierta condescendencia a los demás, como «with a dignity serenely mournful» (concordancia 1), «in a highly superior manner» (concordancia 4), «in an impressively compassionate manner» (concordancia 5), «with dignity» (concordancia 8), «in a very impressive manner» (concordancia 10), «with a most extensive stock on hand of honour and morality» (concordancia 11), «with a lofty sense of giving strict

evidence» (concordancia 14), «with a lofty grace» (concordancia 16), «with severity» (concordancia 18). Todos estos ejemplos tienen, además, un denominador común: son sintagmas preposicionales. Como ya comentábamos en el apartado 9.4.1, los sintagmas preposicionales son un componente formal en el uso de suspensiones por parte de Dickens que, como vemos aquí, pueden atesorar funciones estilísticamente relevantes desde un punto de vista caracterizador.

En *Doña Perfecta* nos hemos aproximado al valor caracterizador de las suspensiones de un modo similar al planteado por Mahlberg y Smith (2012) en *Hard Times*. Utilizando a la propia doña Perfecta, hemos identificado todas las suspensiones en las que aparece el nombre completo del personaje (doña Perfecta). En la Figura 15 mostramos las veintinueve suspensiones que contienen una referencia directa al personaje, ordenadas según su orden de aparición en la novela. Esta disposición de las suspensiones nos permite, al igual que en el caso de Mrs. Sparsit analizado por Mahlberg y Smith (2012), explorar el tipo de información que Galdós ofrece al lector cuando interrumpe el habla de su protagonista mediante el uso de suspensiones. Como mostramos a continuación, en la información circunstancial que encontramos en estas proposiciones proyectoras se advierten elementos que contribuyen a perfilar el carácter de doña Perfecta de un modo similar al que acabamos de comentar con Mrs. Sparsit, lo que refuerza el eco dickensiano en el modo en el que Galdós utiliza las suspensiones.

Num.	Estilo directo	Suspensión	Estilo directo
1	-Gitarás desmayado	-dijo doña Perfecta a su sobrino.	Ahora mismo te daremos de almorzar.
2	-Si almuerzas fuerte	-le dijo doña Perfecta con cariñoso acento-	se te va a quitar la gana de comer. Aquí comemos a la una. Las modas del campo no te gustan
3	-¿Sabes lo que me decía Rosario esta mañana?	-indicó doña Perfecta, fija la vista en su sobrino.-	Pues me desla que tú, como hombre hecho a las pompas y etiquetas de la corte y a las modas
4	-Puede que creas	-indicó doña Perfecta con ligero acento de vanidad.-	que el Sr. D. Inocencio se va a quedar callado sin contestarte a todos y cada uno de esos p
5	-Sr. D. Inocencio	doña Perfecta, mirando alternativamente a su sobrino y a su	creo que Vd. al juzgar a este chico, traspasa los límites de la benevolencia... No te enfades
6	-No es esto condenar la arqueología	doña Perfecta, advirtiéndole con dolor que no pronunciaba un	Bien sé que del polvo sale la historia. Esos estudios son preciosos y utilísimos.
7	-Pepe, por Dios, mira lo que hablas	-dijo doña Perfecta, con marcado tono de severidad.-	Pero dispénsese Vd., Sr. D. Inocencio... porque él ignora que Vd. tiene un sobrinito el cual
8	-Mira, sobrino, tengo que advertirte una cosa	doña Perfecta, con aquella risueña expresión de bondad que emanaba de su alma.	Pero no vayas a creer que te reprendo, ni que te doy lecciones: tú no eres niño y facilísim
9	-No, bien sé que eres un buen muchacho	doña Perfecta, bajando los ojos y cruzando las manos.-	Pero, hijo, de pensar las cosas a manifestarlas así con cierto desparpajo hay una distancia
10	-Vamos, veo que te has enfadado	-indicó doña Perfecta, sonriendo ya con más naturalidad.-	[Todo sea por Dios! Si hubiera sabido que lo tomabas así, no te habría dicho una palabra, i
11	-A pesar de todo	-indicó doña Perfecta, sonriendo ya con más naturalidad.-	yo soy siempre la misma para mi querido sobrino, a pesar de sus ideas extravagantes y ar
12	-Lo peor para tí	doña Perfecta, mirando alternativamente a su sobrino y a su	tes que has ofendido a la pobre Rosario. Debes hacer todo lo posible por desenojarla. ¡La
13	-¡Gracias a Dios!	-dijo doña Perfecta a su sobrino.-	Ahí tienes cartas de tu padre. Regocijate, hombre. Buen susto nos hemos llevado por la p
14	-¿Tú te has vuelto loco?	doña Perfecta, demostrando un sentimiento semejante a la co	¿Que tienes enemigos en Orbojas? ¿Que alguien quiere vengarse de tí? Vamos, Pepe, t
15	-Que se acomoden los dos como puedan	-dijo doña Perfecta con expresión de hiel y vinagre.-	¡Y a no caben que se vayan a la calle.
16	-Yo quiero darte las razones que pides	doña Perfecta, indicando al sobrino que se sentase junto a e	Yo quiero desagorviarte. Para que veas si soy buena, si soy indulgente, si soy humilde... ¿
17	-¿Para qué nombras a Dios sino crees en él?	-dijo doña Perfecta, con solemne acento.-	Si creyeras en él, si fueras buen cristiano, no aventurarías péfidos juicios sobre mi condu
18	naje!... ¿Pero qué es esto? ¡Dios mío, qué deshonra!	primiéndose otra vez con ambas manos la cabeza y dando algu	¿Rosario salió anoche de su cuarto?...
19	-¡En los hechos, bien!	-dijo doña Perfecta más bien rugiendo que hablando.-	No creas que en Orbojas falta guardia civil.
20	-Toma... ¿pero no te ha oído Vd. nombrar?	Hiego, asombrado de la ignorancia supina del sobrino de doña	Es un hombre muy bravo, gran jinete, y el primer caballista de todas estas tierras: a la red
21	-¡Lástima de Cid Campeador!	-dijo con el mayor desprecio doña Perfecta.-	¿No cree Vd., como yo, señor Penitenciarío, que en Orbojas no hay ya un solo hombre q
22	-¡Oh!, no	-repuso doña Perfecta con cruel sarcasmo.-	¿No ven ustedes que Ramos ha dado su palabra al gobernador?...
23	-Yo me defenderé como pueda	-dijo con resignación y cruzando las manos doña Perfecta.-	[Hágase la voluntad del Señor!
24	-Vamos, hombre, sosiégate	-dijo doña Perfecta con bondad.-	Te has sofocado como aquellos oradores republicanos que venían a predicar aquí la relig
25	-Respecto a lo de las partidas	-dijo doña Perfecta cuando concluyeron de beber.-	sólo te digo que hagas lo que tu conciencia te dicte.
26	-¡María Remedios!	-dijo doña Perfecta con altanería.-	¡U eres incapaz de una idea elevada, de una resolución grande y salvadora. Eso que me as
27	-¡Calla, calla!	-dijo doña Perfecta con vehemencia.-	No me nombres lo de anteañoche. ¡Qué horrible suceso! ¡María Remedios... comprendo c
28	-¡Gracias a Dios...!	doña Perfecta levantándose para salir al encuentro del Peniten	El nos dirá algo bueno.
29	-¡Rosario, Rosario!	-exclamó doña Perfecta con terrible acento.-	Levántate.

Figura 15. Captura de pantalla con suspensiones que contienen referencias a doña Perfecta. Fuente: elaboración propia.

En primer lugar, en las suspensiones encontramos distintas referencias al carácter benévolo y afectivo de doña Perfecta, un componente de su caracterización fundamental en algunos momentos de la novela (sobre todo al principio). En los ejemplos (38) y (39), que corresponden precisamente a los capítulos cinco y nueve de la novela, observamos cómo el discurso de doña Perfecta se articula «con cariñoso acento» y «con aquella risueña expresión de bondad que emanaba de su alma, como de la flor el aroma», respectivamente. El ejemplo (40), en el que pronuncia sus palabras «con bondad», abunda en esta dimensión de su carácter. Como en el caso de Mrs. Sparsit que acabamos de comentar, esta información aparece conceptualizada en forma de sintagma preposicional, que también hemos identificado como un hábito formal en el uso que Galdós hace de las suspensiones (véase apartado 9.4.1).

(38) –Si almuerzas fuerte –*le dijo doña Perfecta con cariñoso acento*– se te va a quitar la gana de comer. Aquí comemos a la una. Las modas del campo no te gustarán (*Doña Perfecta*, capítulo 5).

(39) –Mira, sobrino, tengo que advertirte una cosa –*dijo doña Perfecta, con aquella risueña expresión de bondad que emanaba de su alma, como de la flor el aroma*–. Pero no vayas a creer que te reprendo, ni que te doy lecciones: tú no eres niño y fácilmente comprenderás mi idea (*Doña Perfecta*, capítulo 9).

(40) –Vamos, hombre, sosiégate –*dijo doña Perfecta con bondad*–. Te has enfocado como aquellos oradores republicanos que venían a predicar aquí la religión libre, el amor libre y no sé cuántas cosas libres... Que te traigan un vaso de agua (*Doña Perfecta*, capítulo 21).

Sin embargo, doña Perfecta, lejos de ser un personaje plano, es una figura poliédrica que a lo largo de la historia muestra distintas caras de su personalidad. Así, aunque es cierto que en ocasiones se presenta como un personaje ciertamente bondadoso (sobre todo al inicio de la historia, como decíamos hace un momento), a media que avanza la novela descubrimos una cara menos amable de su personalidad. Este hecho también se aprecia en el uso que Galdós hace de las suspensiones de las que se sirve para introducir su discurso. En el ejemplo (41) advertimos cómo Perfecta contesta «con ligero acento de vanidad». Resulta interesante que el acento de vanidad sea ligero, pues nos encontramos al inicio de la novela –el ejemplo

(41) corresponde al séptimo capítulo— y doña Perfecta se nos ha presentado fundamentalmente como un personaje noble. Esta suspensión, sin embargo, anticipa la otra cara de su carácter, que a medida que avanza la novela advertimos con más frecuencia. De hecho, a partir del ejemplo (42), correspondiente al capítulo 18, observamos una descripción más explícita de su carácter desabrido en las suspensiones. En el ejemplo (42) se nos muestra «con expresión de hiel y vinagre», en el (43) pronuncia sus palabras «más bien rugiendo que hablando» y en los ejemplos (44), (45) y (46) lo hace con «desprecio», «sarcasmo» y «altanería», respectivamente. Resulta interesante cómo en estos ejemplos advertimos rasgos que ya hemos comentado en otros ejemplos del capítulo. En (22), por ejemplo, mostrábamos otro ejemplo en el que doña Perfecta pronunciaba su discurso «antes bien rugiendo que hablando», similar al ejemplo (43) que acabamos de mencionar. En los ejemplos (13) y (14), por su parte, veíamos a doña Perfecta articulando sus palabras con «altanería» y «sarcasmo», de forma idéntica a los ejemplos (45) y (46) que acabamos de comentar. Aunque tanto el ejemplo (22) como el (13) y el (14) no aparecen en las suspensiones que mostramos en la figura 15 por no contener el nombre completo del personaje, el hecho de que la información que en ellos se da sea prácticamente idéntica a la de los ejemplos que acabamos de mostrar sin duda refuerza el valor caracterizador que pueden atesorar las suspensiones en *Doña Perfecta*, similar al comentado anteriormente con Dickens. Además, en las suspensiones (41) a (46) que acabamos de explicar, advertimos nuevamente —con excepción del ejemplo (43), que contiene una oración subordinada adverbial— el uso de sintagmas preposicionales para proyectar rasgos del carácter de doña Perfecta, lo que refuerza el paralelismo formal entre Dickens y el autor canario en el uso que ambos hacen de las suspensiones con fines caracterizadores.

- (41) —Puede que creas —*indicó doña Perfecta con ligero acento de vanidad*—, que el Sr. D. Inocencio se va a quedar callado sin contestarte a todos y cada uno de esos puntos (*Doña Perfecta*, capítulo 7).
- (42) —Que se acomoden los dos como puedan —*dijo doña Perfecta con expresión de hiel y vinagre*—. Y si no caben que se vayan a la calle (*Doña Perfecta*, capítulo 18).
- (43) —¡En los hechos, bien! —*dijo doña Perfecta más bien rugiendo que hablando*—. No creas que en Orbajosa falta guardia civil (*Doña Perfecta*, capítulo 19).

- (44) –Lástima de Cid Campeador –*dijo con el mayor desprecio doña Perfecta*–. ¿No cree Vd., como yo, señor Penitenciario, que en Orbajosa no hay ya un solo hombre que tenga vergüenza? (*Doña Perfecta*, capítulo 21).
- (45) –¡Oh!, no –*repuso doña Perfecta con cruel sarcasmo*–. ¿No ven ustedes que Ramos ha dado su palabra al gobernador? (*Doña Perfecta*, capítulo 21).
- (46) –María Remedios –*dijo doña Perfecta con altanería*–, tú eres incapaz de una idea elevada, de una resolución grande y salvadora. Eso que me aconsejas es una indignidad cobarde (*Doña Perfecta*, capítulo 25).

En definitiva, parece claro que, además de recurrir a componentes formales similares como las oraciones subordinadas adverbiales y los sintagmas preposicionales en las suspensiones (apartado 9.4.1) o las exclamaciones y los vocativos en las construcciones de estilo directo que las preceden (apartado 9.4.2), Galdós también utiliza las suspensiones de un modo similar a Dickens desde un punto de vista funcional. Como acabamos de comprobar, el autor canario recurre a estas construcciones para configurar un efecto de sincronía entre las palabras de los personajes y su lenguaje corporal y, lo que tal vez resulta más sorprendente desde un punto de vista intertextual, para ofrecer información circunstancial relacionada con la caracterización de los personajes, como acabamos de explicar mediante el ejemplo de doña Perfecta. A la luz de todas estas concomitancias estilísticas, tanto formales como funcionales, parece claro que la consabida influencia que Dickens ejerció en el estilo de Galdós también se advierte en el uso de suspensiones, un recurso característico del estilo dickensiano que tradicionalmente ha pasado desapercibido en los estudios que comparan la obra de Dickens y Galdós para explicar la influencia del primero sobre el segundo, pero cuyo estudio, como esperamos haber sido capaces de demostrar, puede resultar fundamental para indagar en la relación entre ambos autores.

9.5. Consideraciones finales

En este último capítulo nos hemos ocupado de la influencia que Charles Dickens ejerció en el estilo de Galdós. Esta influencia, ampliamente estudiada (y reconocida, incluso, por el propio Galdós), ha solido explicarse recurriendo

a colecciones de ejemplos basados en el conocimiento de la obra de ambos autores más que a análisis estilísticos de sus novelas. Aunque estos estudios demuestran con claridad la influencia que Dickens ejerció en el novelista canario, es cierto que el estilo de ambos autores no ha sido objeto de un estudio sistemático que haya permitido identificar concomitancias textuales sólidas sobre las que construir la influencia del autor victoriano en el estilo de Galdós. Gracias a un enfoque de corpus como el que aquí hemos presentado, sin embargo, ha sido posible calibrar la influencia dickensiana del estilo de Galdós desde una perspectiva puramente estilística. En concreto, para llevar a cabo nuestro análisis hemos recurrido a un sistema de anotación automática que nos ha permitido identificar suspensiones en *Doña Perfecta*. Una suspensión es una interrupción del habla del personaje por parte del narrador, que tradicionalmente ha sido identificada como rasgo distintivo del estilo de Dickens (Lambert 1981; Newsom 2000, 556). El sistema de anotación que hemos presentado se basa en un modelo existente desarrollado precisamente para analizar las suspensiones en la producción narrativa de Dickens. Como se ha podido comprobar, gracias a este sistema de anotación hemos localizado más de doscientas suspensiones en *Doña Perfecta*, lo que nos ha permitido realizar un análisis sistemático de esta construcción en la novela de Galdós y comparar el uso que el autor canario de ella en relación con Dickens. Como hemos visto, existen paralelismos tanto formales como funcionales en el uso que Galdós y Dickens hacen de las suspensiones. Desde un punto de vista formal, por un lado, hemos comprobado cómo ambos autores recurren a construcciones similares, como las oraciones subordinadas adverbiales y los sintagmas preposicionales en las suspensiones o las exclamaciones y los vocativos en las construcciones de estilo directo que las preceden. En cuanto a las funciones de las suspensiones, por otro lado, se ha podido comprobar cómo tanto Dickens como Galdós recurren a estas construcciones para configurar un efecto de sincronía entre las palabras de los personajes y su lenguaje corporal y también para ofrecer información que sirve para perfilar la caracterización de los personajes. Estas similitudes sin duda refuerzan la consabida influencia que Dickens ejerció en Galdós desde una perspectiva inédita en la exégesis del estilo del autor canario, al tiempo que demuestran el potencial de los estudios de corpus en textos literarios en nuestra lengua, un área todavía escasa de este tipo de análisis pero que, como esperamos haber sido capaces de demostrar a lo largo de estos capítulos, comportan una vía de análisis eficaz que puede complementar perfectamente las aproximaciones tradicionales al estudio del texto literario.

10. Conclusiones

10.1.Cuál es la contribución de este libro

En este libro hemos presentado las humanidades digitales como un enfoque desde el que acercarse al análisis crítico de textos literarios en lengua española. El autor del que nos hemos ocupado ha sido Benito Pérez Galdós, uno de los novelistas españoles más laureados desde siempre, y el vehículo que hemos utilizado para acercarnos a su obra ha sido la estilística de corpus, tal vez el enfoque de análisis literario dentro de las humanidades digitales (existen otros como la estilometría o el análisis estadístico de textos, por ejemplo) que mejor conjuga la dimensión cuantitativa de las metodologías de corpus y la dimensión cualitativa propia de los estudios literarios de corte tradicional.

Más allá de contextualizar las humanidades digitales y de definir la estilística de corpus y explicar algunos de sus presupuestos fundamentales, es innegable que la mayor contribución del libro reside en el análisis que hemos llevado a cabo del estilo de Galdós. Lo hemos hecho con enfoques variados, en un decidido intento por mostrar el espectro metodológico y analítico de la estilística de corpus. En el capítulo 4, en primer lugar, hemos comparado la primera novela de Galdós (*La Fontana de Oro*) con el resto de su producción mediante un análisis de palabras clave (*keywords*). En el capítulo 5, por su parte, hemos analizado un elemento lingüístico concreto (los adverbios en *-mente*) a lo largo de toda su producción (CorBPG), que hemos comparado con el uso de este mismo elemento en la novela española decimonónica (CorXIX). Este análisis se ha llevado a cabo mediante un análisis de concordancias. En el capítulo 6, en tercer lugar, hemos operado a la inversa: hemos tomado como punto de partida un aspecto de su estilo (el tratamiento del espacio) y hemos diseñado una metodología que nos permite identificar hábitos lingüísticos de los que el autor se sirve para configurarlo. De nuevo, hemos comparado CorBPG con CorXIX para calibrar la representatividad de los resultados obtenidos en la producción narrativa del autor canario en relación con otros autores canónicos con los que compartió plana. Este análisis se ha llevado a cabo recurriendo a la identificación de *clusters* en ambos corpus.

<https://dx.doi.org/10.5209/ling.004.10>

Humanidades digitales y análisis estilístico: la lengua de Benito Pérez Galdós. Pablo Ruano San Segundo y Guadalupe Nieto Caballero. © Ediciones Complutense, 2025.

En los capítulos 7 y 8 también hemos recurrido a un análisis de *clusters* para analizar cuestiones relacionadas con la caracterización a través de la representación de la oralidad y el lenguaje corporal, respectivamente. En el capítulo 9, por último, hemos analizado el estilo de Galdós desde una perspectiva diferente, utilizando la influencia que Dickens ejerció sobre él como punto de partida. El capítulo ha girado en torno al uso que ambos autores hacen de las suspensiones, que hemos podido analizar gracias a un sistema de anotación desarrollado para identificar suspensiones de forma automática. A pesar de las diferencias metodológicas, estos seis capítulos no son sino distintos ángulos de un mismo prisma: el análisis del estilo de Pérez Galdós como novelista, en el que hemos podido indagar desde perspectivas inabordables para la crítica literaria o la estilística tradicional.

Este espectro metodológico no solo nos ha servido para demostrar las opciones de análisis que la estilística de corpus pone a nuestra disposición, sino para descubrir hábitos literarios de Galdós que, hasta ahora, bien han pasado desapercibidos, bien no han podido ser analizados de manera sistemática en la vasta producción del autor. En el caso del análisis de palabras clave de *La Fontana de Oro* realizado en el capítulo 4, por ejemplo, hemos podido examinar de forma metódica algunos de los hábitos estilísticos del Galdós más joven. Gracias a un análisis de palabras clave hemos sido capaces no solo de identificar aquellas unidades estadísticamente más significativas en *La Fontana de Oro* que en el resto de las novelas de Galdós y calibrar su representatividad, sino de analizar de forma sistemática el uso que el autor canario hace de ellas y examinar su valor desde un punto de vista literario. Como hemos visto, los verbos de comunicación (*decir, contestar, preguntar, etc.*) desempeñan un papel fundamental como parte de la estrategia de estilo directo desde la que Galdós configura varios aspectos relacionados con la caracterización de los personajes, tanto en el plano físico como psicológico, además de por supuesto el discursivo. El ejemplo de Clara en el que nos hemos detenido, además, nos ha servido para comprobar cómo la construcción de sus personajes en el plano textual está directamente relacionada con cómo el narrador de la historia proyecta su discurso.

El análisis de los adverbios en *-mente* a lo largo de toda su producción presentado en el capítulo 5 nos ha valido para descubrir cómo en las novelas de Galdós se advierte un uso casi el doble de frecuente que en la novela del XIX en la utilización de adverbios en *-mente* en las proposiciones proyectoras de discurso, que viene a reforzar sus conocidos esfuerzos por dotar a sus personajes de habla reconocibles y con un alto grado de matices. Esta frecuencia, además, cristaliza en funciones concretas relacionadas no solo con la voz de

los personajes, sino también con su plano mental y el lenguaje gestual de estos. Como hemos visto, la profusión en el uso de adverbios por parte de Galdós en momentos de reproducción del discurso se materializa en efectos literarios relacionados con la caracterización o la creación de universos ficticios que el autor nos plantea.

Por su parte, en el estudio de la configuración del espacio llevado a cabo en el capítulo 6 hemos comprobado cómo Galdós recurre a hábitos lingüísticos similares en sus distintas novelas para configurar los espacios de estas. En concreto, hemos sido capaces de localizar segmentos de texto (*clusters*) que contienen referencias espaciales que, además de encontrarse entre las construcciones más utilizadas por el autor en sus novelas, son empleadas con un valor similar a lo largo de su producción: para identificar, además de lugares, a personajes (el carbonero de la calle de la Esperancilla, por ejemplo); como punto de finalización de una escena, sobre todo cuando los personajes se despiden; y como elementos de referencia asociados frecuentemente con la mirada de los personajes para que presenciemos la escena a través de sus ojos. Sin duda, estas funciones, comunes a los ejemplos localizados a lo largo de toda su producción, refuerzan el valor del espacio como eje vertebrador en la creación de los universos ficticios en las novelas del autor canario, uno de los aspectos por los que goza de mayor reconocimiento.

En el análisis en torno a la representación de la oralidad del capítulo 7, hemos identificado el uso exclusivo en construcciones de estilo directo de ciertas secuencias de palabras, que sirven para dotar de realismo y autenticidad al habla de los personajes que pueblan las historias. De forma más específica, hemos sido capaces de identificar hábitos textuales en la representación del discurso de los personajes que, de manera transversal, sirven como una suerte de base común desde la que Galdós configura la representación de la oralidad en sus novelas. Este hallazgo sirve para complementar la celebrada habilidad de Galdós para dotar de verosimilitud y realismo la caracterización verbal de sus personajes. Sin embargo, al contrario de lo que ocurre con las conocidas muletillas en las que suele centrarse la crítica, en este capítulo hemos identificado hábitos textuales que, por su naturalidad, suelen pasar desapercibidos pero que, como hemos demostrado, contribuyen de manera sutil a presentar las voces de los personajes de un modo realista y auténtico.

En el capítulo 8, por su parte, hemos descubierto una estrecha relación entre el lenguaje corporal de los personajes y la representación del discurso. Como hemos explicado, las descripciones de lenguaje corporal que de forma más habitual se repiten a lo largo de las novelas de Galdós suelen aparecer en

momentos de diálogo. El análisis de esta estrecha relación de la gestualidad con la voz de los personajes ha servido para abundar en la destreza galdosiana en lo que a la caracterización de sus personajes se refiere. Desde un punto de vista funcional, el análisis también nos ha permitido identificar valores concretos en ciertos comportamientos o gestos que se repiten a lo largo de las novelas —el acto de llevarse las manos a la espalda, por ejemplo, se utiliza habitualmente para ilustrar el carácter pensativo de un personaje, mientras que la mirada fija en el suelo suele ser sinónimo de desaprobación—.

Finalmente, en el análisis de intertextualidad presentado mediante el estudio de las suspensiones en *Doña Perfecta* en el capítulo 9 hemos descubierto concomitancias estilísticas que sirven para reforzar la consabida influencia que Dickens ejerció sobre Galdós. Como hemos mostrado, además de recurrir a componentes formales similares como las oraciones subordinadas adverbiales y los sintagmas preposicionales en las suspensiones o las exclamaciones y los vocativos en las construcciones de estilo directo que las preceden, Galdós también utiliza las suspensiones de un modo similar a Dickens: para configurar un efecto de sincronía entre las palabras de los personajes y su lenguaje corporal y, lo que tal vez resulta más sorprendente desde un punto de vista intertextual, para ofrecer información circunstancial relacionada con la caracterización de los personajes, como se ha podido comprobar mediante el ejemplo de doña Perfecta. Este análisis ha permitido ahondar en la conocida influencia que Dickens ejerció en el estilo de Galdós de un modo que no había sido explorado con anterioridad.

En definitiva, gracias a un enfoque de estilística de corpus, en este libro hemos sido capaces de abordar el estilo de Galdós desde perspectivas inabordable para la crítica tradicional. Esto nos ha permitido identificar, calibrar y analizar de forma sistemática aspectos del estilo del autor canario que nos pueden ayudar a comprenderle mejor como novelista. El hecho de ser capaces de manejar una masa de texto de más de seis millones de palabras, además, ha hecho posible identificar patrones que se materializan en hábitos estilísticos que ayudan a definirle como autor. Y la posibilidad de comparar estos tres millones de palabras con una cantidad de texto similar perteneciente a una pléyade de autores con los que compartió plana nos permite calibrar hasta qué punto nuestros hallazgos pueden considerarse hábitos literarios decimonónicos o estilemas propiamente galdosianos. La estilística de corpus, en suma, nos ha permitido acercarnos a Galdós con una nueva lente analítica, capaz de aportar frescura en la dimensión exegética de un autor cuyo estilo nunca ha dejado de recibir atención por parte de la crítica especializada.

10.2. Mirando al futuro

Como ya hemos explicado en distintos puntos del libro, somos conscientes de que la estilística de corpus está lejos de ser, en el momento en el que se publica esta monografía, una disciplina consolidada en el ámbito de los análisis críticos de textos literarios en lengua española. Sin embargo, a la luz de los resultados obtenidos con nuestro análisis de la producción narrativa de Pérez Galdós, consideramos que su potencial le tiene reservado un futuro apasionante, máxime teniendo en cuenta las referencias que existen en el ámbito internacional. Por ello, no sería descabellado pensar que, al tratarse de una disciplina con un contexto y unos cimientos aún en construcción en el ámbito hispánico, los trabajos seminales replicaran aquello que ha funcionado en el ámbito internacional y que ha servido para demostrar la validez de este tipo de análisis. En el mundo anglosajón, por ejemplo, los primeros trabajos publicados se centraron en analizar figuras canónicas desde una perspectiva general con las que ilustrar el potencial de estos enfoques, para luego poner en práctica investigaciones más específicas, como hemos explicado en el apartado 3.2. Este puede ser un buen punto de partida. En este libro hemos dado un primer paso en esa dirección utilizando la figura de Benito Pérez Galdós, un autor canónico cuya amplia producción nos ha permitido poner en práctica distintas metodologías con las que explorar aspectos que la crítica ha sugerido pero que resultan difíciles de calibrar y analizar de manera sistemática, como acabamos de comentar en el apartado anterior.

Además, el *corpus turn* (Leech y Short 2007 [1981], 286) que estamos viendo en los estudios de lingüística y de estilística en general ha abierto varias posibilidades relacionadas con el estudio de textos literarios que pueden trascender incluso el propio análisis crítico y donde la estilística de corpus puede jugar un papel importante. Para que esto sea así es necesario que se produzca una adaptación hacia el mundo digital, algo que todavía no ha ocurrido –al menos no con el grado de plenitud que sí lo ha hecho el ámbito internacional–. Sirvan los repositorios digitales como ejemplo. Como comentábamos en el apartado 2.2.2, la mayoría de los repositorios siguen siendo deudores del formato impreso. La Biblioteca Virtual Miguel Cervantes a la que hemos recurrido para descargar los textos que forman CorBPG y CorXIX es un buen ejemplo: se basa en una interfaz que apenas permite consultar los fondos y el motor de búsqueda que tiene a disposición del usuario únicamente permite hacer búsquedas muy concretas. A esto hay que añadir que la Biblioteca no comparte sus fondos, ni siquiera con fines investigadores. En el caso

de este libro, los textos que hemos utilizado han sido *fabricados* manualmente (hemos creado nuestros propios documentos con texto copiado desde su web), pues la Biblioteca no permite descargar obras. Desde luego, la comunidad científica se beneficiaría enormemente si la Biblioteca permitiera descargar directamente los textos completos en distintos formatos, como ocurre en repositorios internacionales como Proyecto Gutenberg. El hecho de que no sea así dificulta la investigación literaria con materiales en formato electrónico y tiene un claro impacto negativo en el desarrollo de la estilística de corpus en el mundo hispanoparlante. En cualquier caso, es de justicia reconocer el desarrollo de las humanidades digitales en general en el ámbito hispánico, del que el análisis literario se está beneficiando gracias a los avances en la preservación y la accesibilidad de los textos. A ello está contribuyendo, sin duda, la creciente institucionalización del campo. Además del trabajo que se realiza por parte de investigadores especializados agrupados en torno a asociaciones (la Asociación de Humanidades Digitales Hispánicas, por ejemplo), estamos asistiendo a un cambio de paradigma y vemos cómo algunas universidades han ido creando centros de humanidades digitales, que han resultado igualmente importantes a la hora de institucionalizar el campo y contribuir a su avance, tanto desde una dimensión docente como investigadora. En España, por ejemplo, contamos con el LINHD (Laboratorio de Innovación en Humanidades Digitales), perteneciente a la UNED (Universidad Española de Educación a Distancia), un centro de humanidades digitales en español que funciona como marco de innovación, investigación, asesoría y formación a investigadores y proyectos. Muchos investigadores, además, se están comenzando a coordinar a través de grupos de investigación literaria con un claro sesgo digital como el grupo de investigación La otra Edad de Plata: Historia Cultural y Digital [LOEP] de la Universidad Complutense de Madrid, por ejemplo, o la red CLARIAH, un proyecto que promueve las infraestructuras de humanidades digitales al que ya se han adherido numerosas universidades y regiones españolas. Todo ello da como resultado un terreno fértil y debidamente abonado para desarrollar el potencial de este tipo de enfoques en los estudios literarios de obras en lengua española y abrir así nuevas vías de análisis que hasta ahora no han sido exploradas en la exégesis de autores en nuestro idioma. El presente libro pretende ser una contribución en ese sentido.

Referencias bibliográficas

- Adolphs, Svenja, y Ronald Carter. 2002. «Corpus Stylistics: Point of View and Semantic Prosodies in *To the Lighthouse*». *Poetica* 58: 7-20.
- Aguinaga, Magdalena. 1994. *El discurso narrativo de Pereda*. Santander: Tantín.
- Alvarado, Rafael C. 2012. «The Digital Humanities Situation». En *Debates in the Digital Humanities*, ed. por Matthew K. Gold, 50-55. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Álvarez Méndez, Natalia. 2002. *Espacios narrativos*. León: Universidad de León.
- Andreu, Alicia G. 1989. *Modelos dialógicos en la narrativa de Benito Pérez Galdós*. Amsterdam: John Benjamins Publishing.
- Archer, Dawn. 2007. «Computer-assisted literary stylistics: The state of the field». En *Contemporary Stylistics*, ed. por Marina Lambrou y Peter Stockwell, 244-257. Londres: Continuum.
- Arroyo Díez, María Cristina. 2011. «Aspectos espaciales y visuales en las primeras novelas contemporáneas en Don Benito Pérez Galdós y su repercusión en la novela española actual». Tesis doctoral. Universidad de Valladolid, <https://uvadoc.uva.es/handle/10324/882>.
- Balossi, Giuseppina. 2014. *A Corpus Linguistic Approach to Literary Language and Characterization: Virginia Woolf's The Waves*. Amsterdam: John Benjamins.
- Bednarek, Monica. 2010. *The Language of Fictional Television: Drama and Identity*. Londres: Continuum.
- Benítez, Rubén. 1990. *Cervantes en Galdós*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Benítez, Rubén. 1992. *La literatura española en las obras de Galdós*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Berber-Sardinha, Tony. 2000. «Comparing corpus with *WordSmith Tools*: How large must the reference corpus must be?». En *Annual Meeting of the ACL. The Workshop on Comparing Corpora* (Vol. 9), 7-13. Morristown: Association for Computational Linguistics.

<https://dx.doi.org/10.5209/ling.004.11>

Humanidades digitales y análisis estilístico: la lengua de Benito Pérez Galdós. Pablo Ruano San Segundo y Guadalupe Nieto Caballero. © Ediciones Complutense, 2025.

- Berkowitz, H. Chonin. 1948. *Pérez Galdós, Spanish Liberal Crusader*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Biber, Douglas, Stig Johansson, Geoffrey Leech, Susan Conrad y Edward Finegan. 1999. *Longman Grammar of Spoken and Written English*. Harlow: Longman.
- Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. s.f., consultado el 1-2-2023, <https://www.cervantesvirtual.com/>.
- Burdick, Anne, Johanna Drucker, Peter Lunenfeld, Todd Presner y Jeffrey Schnapp. 2012. *Digital Humanities*. Cambridge: MIT.
- Burke, Michael. 2014. *The Routledge Handbook of Stylistics*. Londres: Routledge.
- Caldas-Coulthard, Carmen Rosa. 1987. «Reported Speech in Written Narrative Texts». En *Discussing Discourse*, ed. por Malcolm Coulthard, 149-167. Birmingham: University of Birmingham.
- Caldas-Coulthard, Carmen Rosa. 1988. «Reporting Interaction in Narrative: A Study of speech presentation in written discourse». Tesis doctoral. University of Birmingham.
- Calvo Tello, José. 2019. «Diseño de corpus literario para análisis cuantitativos». *Revista de Humanidades Digitales* 4: 116-135.
- Camus, Elsa, y Bénédicte Vauthier. 2014. *Manual de codificación XML/TEI. Edición digital del manuscrito de trabajo de Paisajes después de la batalla de Juan Goytisolo*, consultado el 1-2-2023, <http://goytisolo.unibe.ch/documentacion.html>.
- Cantos Gómez, Pascual y Aquilino Sánchez. 2001. «Lexical Constellations: What Collocates Fail to Tell». *International Journal of Corpus Linguistics* 6, n.º (2), 199-228 (también en <https://benjamins.com/#catalog/journals/ijcl.6.2.02can/details>).
- Cantos Gómez, Pascual. 2013. *Statistical Methods in Language and Linguistic Research*. Sheffield: Equinox.
- Carbonero, Pedro. 1978. «Criterios para una caracterización funcional de los adverbios». *Revista Española de Lingüística* 8: 167-97.
- Cardona, Rodolfo. 1988. «Mendizábal: grandes esperanzas». En *Galdós y la historia*, ed. por Peter Bly, 81-98. Ottawa: Dovehouse Editions.
- Carter, Ronald. 2004. *Language and Creativity: The Art of Common Talk*. Londres: Routledge.
- Carter Ronald y Michael McCarthy. 2006. *Cambridge Grammar of English: A Comprehensive Guide: Spoken and Written English, Grammar and Usage*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Casares, Julio. 1992. *Introducción a la lexicografía moderna*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Chapelle, Carol A. 2012. *The Encyclopedia of Applied Linguistics*. Oxford: Wiley-Blackwell.

- Cheng, Winnie. 2012. «Corpus-Based Linguistic Approaches to Critical Discourse Analysis». En *The Encyclopedia of Applied Linguistics*, ed. por Carol A. Chapelle, 1-8. Oxford: Wiley-Blackwell.
- Conrad, Susan, y Douglas Biber. 2005. «The frequency and use of lexical bundles in conversation and academic prose». *The Corpus Approach to Lexicography, Thematischer Teil von Lexicographica. Internationales Jahrbuch für Lexikographie* 20: 56-71.
- Culpeper, Jonathan. 1998. «(Im)politeness in drama». En *Exploring the Language of Drama: From Text to Context*, ed. por Jonathan Culpeper, Mick Short y Peter Verdonk, 83-95. Londres: Routledge.
- Culpeper, Jonathan. 2001. *Language and Characterisation. People in Plays and Other Texts*. Harlow: Pearson Education.
- Culpeper, Jonathan. 2002. «Computers, Language and Characterisation: An Analysis of Six Characters in *Romeo and Juliet*». En *Conversation in Life and in Literature: Papers from the ASLA Symposium*, ed. por Ulla Melander-Marttala, Carin Ostman y Merja Kyto 11-30. Uppsala: Universitetsstryckeriet.
- Culpeper, Jonathan. 2009. «Keyness: Words, Parts-of-Speech and Semantic Categories in the Character-Talk of Shakespeare's *Romeo and Juliet*». *International Journal of Corpus Linguistics* 14, n.º 1: 29-59.
- Domínguez de Rodríguez-Pasqués, Petrona. 1970. «Morfología y sintaxis del adverbio en *-mente*». En *Actas del III Congreso Internacional de Hispanistas*, ed. por C. H. Magis, 293-303. México D. F.: El Colegio de México.
- Dunning, Ted. 1993. «Accurate methods for the statistics of surprise and coincidence». *Computational Linguistics* XIX, n.º 1: 61-74.
- Eberenz, Rolf. 2001. *Diálogo y oralidad en la narrativa hispánica moderna: perspectivas literarias y lingüísticas*. Verbum: Madrid.
- Ericson, Elfie Lorraine. 1934. *The Influence of Charles Dickens on the Novels of Benito Pérez Galdós*. Michigan: East Lansing.
- Escandell, María Victoria. 1995. «Cortesía, fórmulas convencionales y estrategias indirectas». *Revista Española de Lingüística* 25: 31-66.
- Fiormonte, Domenico. 2012. «Towards a cultural critique of the Digital Humanities». *Historical Social Research/Historische Sozialforschung* 37, n.º 3: 59-76.
- Fischer-Starcke, Bettina. 2009. «Keywords and Frequent Phrases of Jane Austen's *Pride and Prejudice*: A Corpus-stylistic Analysis». *International Journal of Corpus Linguistics* 14: 29-59.
- Fischer-Starcke, Bettina. 2010. *Corpus Linguistics in Literary Analysis: Jane Austen and her Contemporaries*. Londres: Continuum.

- Flowerdew, Lynne. 2012. *Corpora and Language Education*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Fowler, Roger. 1986. *Linguistic Criticism*. Oxford: Oxford University Press.
- Fuentes Rodríguez, Catalina. 1987. «El adverbio de frase». *RESLA* 3: 55-74.
- García-Page Sánchez, Mario. 1991. «El adverbio en *-mente*. Motivación contextual en formaciones léxicas anómalas». *Anuario de Estudios Filológicos* 14: 149-182.
- García-Page Sánchez, Mario. 1993. «Breves apuntes sobre el adverbio en *-mente*». *Verba* 20: 311-340.
- Garrido Domínguez, A. 1993. *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis.
- Gavins, Joana. 2007. *Text World Theory: An Introduction*. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- Gilman, Stephen. 1981. *Galdós and the Art of the European Novel: 1867-1887*. Princeton: Princeton University Press.
- Goldman, Peter. 1971. «Galdós and Cervantes: Two Articles and a Fragment». *Anales Galdosianos* 4: 99-106.
- Gullón, Ricardo. 1960. *Galdós. Novelista moderno*. Madrid: Taurus.
- Gullón, Ricardo. 1980. *Técnicas de Galdós*. Madrid: Taurus.
- Hakemulder, Frank. 2016. «Empirical Stylistics». En *The Bloomsbury Companion to Stylistics*, ed. por Violeta Sotirova, 198-207. Londres: Bloomsbury.
- Halliday, Michael A. K. 2004. *An Introduction to Functional Grammar*. Londres: Arnold.
- Hernández Alonso, César. 1974. «El adverbio». *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo* 29: 48-67.
- Ho, Yufang. 2011. *Corpus Stylistics in Principles and Practice*. Londres: Continuum.
- Hockey, Susan. 2004. «The history of humanities computing». En *A Companion to Digital Humanities*, ed. por Susan Schreibman, Ray Siemens y John. Unsworth, 3-19. Oxford: Blackwell.
- Hoover, David L. 2007. «Corpus stylistics, stylometry, and the styles of Henry James». *Style* 41, n.º 2: 174-203.
- Hori, Masahiro. 1993. «Some Collocations of the Word ‘Eye’ in Dickens: A Preliminary Sketch». En *Aspects of Modern English*, ed. por Masamoto Ukaji et al., 509-527. Tokyo: Eichosha.
- Hori, Masahiro. 1999. «Collocational Patterns of Intensive Adverbs in Dickens: A Tentative Approach». *English Corpus Studies* 6: 51-65.
- Hori, Masahiro. 2002. «Collocational Patterns of *-ly* Manner Adverbs in Dickens». En *English Corpus Linguistics in Japan*, ed. por Toshio Saito, Junsaku Nakamura y Shunji Yamazaki, 149-163. Amsterdam: Rodopi.

- Hori, Masahiro. 2004. *Investigating Dickens' Style: A Collocational Analysis*. Londres: Palgrave.
- Hunston, Susan, y Geoff Thompson. 2000. *Evaluation in Text: Authorial Stance and the Construction of Discourse*. Oxford: Oxford University Press.
- Irizarry, Estelle. 1997. *Informática y literatura. Análisis de textos hispánicos*. Barcelona: Proyecto A Ediciones.
- Jeffries, Lesley y Daniel McIntyre. 2010. *Stylistics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jockers, Matthew L. 2013. *Macroanalysis: Digital Methods and Literary History*. Champaign: University of Illinois Press.
- Kaul de Marlangeon, Silvia. 2017. «Tipos de descortesía verbal y emociones en contextos de cultura hispanohablante». *Pragmática Sociocultural/Sociocultural Pragmatics* 5, n.º 1: 119-123.
- Kelly, Mills. 2015. «Making Digital Scholarship Count». En *Hacking the Academy*, ed. por Daniel J. Cohen y Tom Scheinfeldt, 50-54. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Kilgarriff, Adam, Pavel Rychlý, Pavel Smrž y David Tugwell. 2004. Itri-04-08 The Sketch Engine. *Information Technology*. <http://www.sketchengine.eu>.
- Kopaczyk, Joanna. 2013. *The Legal Language of Scottish Burghs: Standardization and Lexical Bundles (1380-1560)*. Oxford: Oxford University Press.
- Korte, Barbara. 1997. *Body Language in Literature*. Toronto: University of Toronto Press.
- Kovacci de Traña Matus, Ofelia. 1980. «Sobre los adverbios oracionales». *Boletín de Filología de la Universidad de Chile* 31, n.º 2: 519-535.
- Lacosta, Francisco C. 1968. «Galdós y Balzac». *Cuadernos Hispanoamericanos* 224/225: 345-74.
- Lakoff, George. 1970. «Adverbios y operadores modales». En *Semántica y sintaxis en la lingüística transformatoria. II. Algunos temas y planteamientos nuevos*, ed. por V. Sánchez de Zavala, 319-336. Madrid: Alianza.
- Lambert, Mark. 1981. *Dickens and the Suspended Quotation*. New Haven: Yale University Press.
- Lassaletta, Manuel C. 1974. *Aportaciones al estudio del lenguaje coloquial galdosiano*. Madrid: Ínsula.
- Lázaro Carreter, Fernando. 1953. *Diccionario de términos filológicos*. Madrid: Gredos.
- Leech, Geoffrey. 1969. *A Linguistic Guide to English Poetry*. Londres: Longman.
- Leech, Geoffrey y Mick Short. 2007 (1981). *Style in Fiction: A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*. Londres: Longman.

- Leech, Geoffrey. 1985. «Stylistics». En *Discourse and Literature: New Approaches to the Analysis of Literary Genres*, ed. por Teun A. van Dijk, 39-57. Amsterdam: John Benjamins.
- Leech, Geoffrey. 2008. *Language in Literature: Style and Foregrounding*. Harlow: Pearson Education.
- Levy, Melania. 1937. *La influencia de Dickens en Galdós*. Columbia: Columbia University.
- Ley, Charles David. 1977. «Galdós comparado con Balzac y Dickens, como novelista nacional». *Actas del primer congreso internacional galdosiano*, 291-295. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria.
- Lida, Denah. 1988. «Oralidad y caracterización en Galdós». *NRFH* 36, n.º 2: 1193-1206.
- Lindquist, Hans. 2009. *Corpus Linguistics and the Description of English*. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- Lissorgues, Yvan. 2001. «Hacia una estética de la novela realista (1860-1897)». En *La novela en España (siglos XIX-XX)*, ed. por Paul Aubert, 53-72. Casa de Velázquez: Madrid.
- López-Landy, R. 1979. *Espacios narrativos en la novela de Galdós*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación.
- Madariaga de la Campa, Benito. 2012. «Ambientación, biotipología y lenguaje gestual en *Doña Perfecta*». *Isidora: Revista de Estudios Galdosianos* 20: 35-59
- Mahlberg, Michaela. 2007a. «Clusters, Key Clusters and Local Textual Functions in Dickens». *Corpora* 2, n.º 1: 1-31.
- Mahlberg, Michaela. 2007b. «Corpora and Translations Studies: Textual Functions of Lexis in *Bleak House* and in a Translation of the Novel into German». En *La Traduzione: Lo Stato dell'Arte. Translation: The State of the Art*, ed. por Vittoria Intonti, et al., 115-135. Rávena: Longo.
- Mahlberg, Michaela. 2007c. «Corpus Linguistics: Bridging the Gap between Linguistic and Literary Studies». En *Text, Discourse and Corpora*, ed. por Michaela Mahlberg y Wolfgang Teubert, 219-246. Londres: Continuum.
- Mahlberg, Michaela. 2009. «Corpus Stylistics and the Pickwickian Watering-Pot». En *Contemporary Corpus Linguistics*, ed. por Paul Baker, 47-63. Londres: Continuum.
- Mahlberg, Michaela. 2010. «Corpus Linguistics and the Study of Nineteenth-Century Fiction». *Journal of Victorian Culture* 15, n.º 2: 292-298.
- Mahlberg, Michaela. 2012a. «Corpus Stylistics, Dickens, Text-Drivenness and the Fictional World». En *Essays and Studies on Dickens and Modernity*, ed. por Juliet John, 94-114. Suffolk: Boydell & Brewer.

- Mahlberg, Michaela. 2012b. «The Corpus Stylistic Analysis of Fiction or the Fiction of Corpus Stylistics?». En *Corpus Linguistics and Variation in English: Theory and Description*, ed. por Magnus Hubert y Joybrato, 77-95. Amsterdam: Rodopi.
- Mahlberg, Michaela. 2013. *Dickens and Corpus Stylistics*. Londres: Routledge.
- Mahlberg, Michaela. 2014. «Corpus stylistics». En *The Routledge Handbook of Stylistics*, ed. por Michael Burke, 387-392. Londres: Routledge.
- Mahlberg, Michaela. 2016. «Corpus Stylistics». En *The Bloomsbury Companion to Stylistics*, ed. por Violeta Sotirova, 139-156. Londres y Nueva York: Bloomsbury.
- Mahlberg, Michaela y Catherine Smith. 2010. «Corpus Approaches to Prose Fiction: Civility and body language in *Pride and Prejudice*». En *Language and Style*, ed. por Dan McIntyre y Beatrix Busse, 449-467. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Mahlberg, Michaela y Catherine Smith. 2012. «Dickens, the Suspended Quotation and the Corpus». *Language and Literature* 21, n.º 1: 51-65.
- Mahlberg, Michaela y Dan McIntyre. 2011. «A Case for Corpus Stylistics: Ian Fleming's *Casino Royale*». *English Text Construction* 4, n.º 2: 204-227.
- Mahlberg, Michaela, Catherine Smith y Simon Preston. 2013. «Phrases in Literary Contexts: Patterns and Distributions of Suspensions in Dickens's Novels». *International Journal of Corpus Linguistics* 18, n.º 1: 35-56.
- Mahlberg, Michaela, Peter Stockwell, Johan de Joode, Catherine Smith y Matthew Brook O'Donnell. 2016. «CLiC Dickens: Novel Uses of Concordances for the Integration of Corpus Stylistics and Cognitive Poetics». *Corpora* 11, n.º 3: 433-463.
- Mahlberg, Michaela, Viola Wiegand, Peter Stockwell y Anthony Hennessey. 2019. «Speech-Bundles in the 19th-century English Novel». *Language and Literature* 28, n.º 4: 326-353.
- Marín, F. Marcos, Charles Faulhaber, Ángel Gómez Moreno y Antonio Cortijo Ocaña. 1992-1999. *ADMYTE: Archivo Digital de Manuscritos y Textos Españoles*. Madrid: Micronet.
- Marín, F. Marcos. 1987. *El libro de Alexandre*. Madrid: Alianza.
- Marín, F. Marcos. 1994. *Informática y Humanidades*. Madrid: Gredos.
- Martínez Carazo, Cristina. 2006. *De la visualidad literaria a la visualidad filmica*. La Regenta de Leopoldo Alas Clarín. Gijón: Llibros del Peixe.
- Mastropierro, Lorenzo. 2017. *Corpus Stylistics in Heart of Darkness and Its Italian Translations*. Londres: Bloomsbury.
- Matzat, Wolfgang. 2007. *Espacios y discursos en la novela española: del realismo a la actualidad*. Frankfurt: Iberoamericana Vervuert.
- McGovern, Timothy. 2000. *Dickens in Galdós*. Nueva York: Peter Lang.
- McIntyre, Dan, y Beatrix Busse. 2010. *Language and Style*. Nueva York: Palgrave MacMillan.

- McIntyre, Dan, y Brian Walker. 2019. *Corpus Stylistics. Theory and Practice*. Edimburgo: University Press.
- McIntyre, Dan. 2017. «Just what is Corpus Stylistics?» (comunicación presentada en *Corpus Linguistics Conference 2017*, Birmingham, 2017)
- Mendenhall, Thomas C. 1901. «A mechanical solution of a literary problem». *Popular Science Monthly* 60, consultado el 1-2-2023, https://en.wikisource.org/wiki/Popular_Science_Monthly/Volume_60/December_1901/A_Mechanical_Solution_of_a_Literary_Problem.
- Miall, David S. 1995. «Representing and Interpreting Literature by Computer». *Yearbook of English Studies* 25: 199-212.
- Montoro, Rocío. 2012. *Chick Lit: The Stylistics of Cappuccino Fiction*. Londres: Continuum.
- Moreno de Alba, José G. 1988. «Sobre la definición y clasificación del adverbio». *Anuario de Letras: Lingüística y Filología* 26: 31-66.
- Moretti, Franco. 2018. *Literatura en el laboratorio. Canon, archivo y crítica literaria en la era digital*. Gedisa: Barcelona.
- Mukařovský, Jan. 1970. «Standard Language and Poetic Language». En *Linguistics and Literary Style*, ed. por Donald C. Freeman, 40-56. Nueva York: Hold, Rinehart & Winston.
- Navas Ocaña, Isabel y Dolores Romero López. 2023. *Ciberfeminismos, tecnotextualidades y transgéneros. Literatura digital en español escrita por mujeres*. Madrid: Ediciones Complutense.
- Negre Carasol, José Luis. 2002. «La lengua literaria en las novelas naturalistas de Emilia Pardo Bazán». Tesis doctoral. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Newsom, Robert. 2000. «Style of Dickens». En *The Oxford Reader's Companion to Charles Dickens*, ed. por Paul Schlicke, 553-557. Oxford: Oxford University Press.
- Nieto Caballero, Guadalupe y Pablo Ruano San Segundo. 2020. *Estilística de corpus: nuevos enfoques en el análisis de textos literarios*. Berna: Peter Lang.
- Nieto Caballero, Guadalupe. 2016a. «El canon literario y las nuevas tecnologías: los Episodios nacionales de Galdós desde una perspectiva de estilística de corpus» (comunicación presentada en *2nd International Congress liLETRAd 2016*, Sevilla, 2016).
- Nieto Caballero, Guadalupe. 2016b. «La proyección del discurso en las novelas de Galdós a través de una metodología de corpus» (comunicación presentada en *8th International Conference on Corpus Linguistics*, Malaga, 2016).

- Nieto Caballero, Guadalupe. 2017a. «El corpus digital en el análisis de textos literarios» (comunicación presentada en Seminario Filologías Digitales Hoy. Teoría y práctica para la docencia y la investigación, Cáceres, 2017).
- Nieto Caballero, Guadalupe. 2017b. «Los *Episodios nacionales* (primera serie), de Benito Pérez Galdós, a través de un enfoque de estilística de corpus». Comunicación oral presentada en el 35.º Congreso de la Asociación Española de Lingüística Aplicada. Universidad de Jaén.
- Nieto Caballero, Guadalupe. 2017d. «Técnicas de caracterización de los personajes femeninos en Galdós: una aproximación desde los estudios de corpus» (comunicación presentada en 9ª International Conference on Corpus Linguistics, París, 2017).
- Nieto Caballero, Guadalupe. 2018. «Metodologías de corpus en el análisis de textos literarios en lengua española: el ejemplo de Pérez Galdós». *Estudios humanísticos. Filología* 40: 373-391.
- Nieto Caballero, Guadalupe. 2019a. «Análisis de la influencia de Charles Dickens en el estilo de Benito Pérez Galdós a través del lenguaje gestual de sus personajes: un estudio de corpus». *Dicenda. Estudios de lengua y literatura españolas* 37: 321-341.
- Nieto Caballero, Guadalupe. 2019b. «El espacio como eje vertebrador en la creación del universo ficticio galdosiano: un estudio de corpus». *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 28: 1203-1238.
- Nieto Caballero, Guadalupe. 2019c. «La lingüística de corpus como herramienta de análisis literario. La narración retrospectiva de los silencios en las novelas de Galdós». *Sintagma. Revista de Lingüística* 31: 51-65.
- Nieto Caballero, Guadalupe. 2019d. «Propuesta para el análisis de la evolución literaria de un autor mediante el uso de herramientas propias de la lingüística de corpus: el ejemplo de Pérez Galdós». *Onomazéin* 43: 114-136.
- Nieto Caballero, Guadalupe. 2020a. «Hábitos estilísticos de Pérez Galdós en *La Fontana de Oro*: un estudio de corpus». *Tonos digital: Revista de estudios filológicos* 38, 1-29.
- Nieto Caballero, Guadalupe. 2020b. «Los adverbios en *-mente* en las proposiciones proyectoras en la obra de Benito Pérez Galdós: un enfoque de corpus». *Anuario de Estudios Filológicos* 53, 243-269.
- Nieto Caballero, Guadalupe. 2021. «Bloques textuales en la creación de universos ficticios de la novella realista española: un estudio de corpus». *Cultura, lenguaje y representación* 25: 245-264.
- Nimetz, Michael. 1968. *Humor in Galdós*. New Haven: Yale University Press.

- Nisbet, Ada. 1966. «Charles Dickens». En *Victorian Fiction*, ed. por Lionel Stevenson, 44-153. Cambridge: Harvard University Press.
- O'Halloran, Kieran. 2007. «Corpus-Assisted Literary Evaluation». *Corpora* 2: 33-63.
- O'Keeffe, Anne y Michael McCarthy. 2010. *The Routledge Handbook of Corpus Linguistics*. Abingdon: Routledge.
- Oakes, Michael P. 1998. *Statistics for Corpus Linguistics*. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- Ollero, Carlos. 1973. «Galdós y Balzac». En *Benito Pérez Galdós. El escritor y la crítica*, ed. por Douglass M. Rogers, 185-193. Madrid: Taurus.
- Olza, Inés. 2014. «Nuevas tecnologías y procesos de lectura/escritura: panorama y aplicaciones». *Janus anexo* 2: 85-98).
- Onís, José de. 1949. «La lengua popular madrileña en la obra de Pérez Galdós». *El Museo Canario* 10, n.º 31-32: 209-228.
- Ortiz, Gloria Monserrate. 1986. «The Dandy and the Señorito: Eros and Social Class in the Nineteenth Century Novel». Tesis doctoral. Ann Arbor.
- Page Norman. 1988. *Speech in the English Novel*. Houndmills: MacMillan.
- Page, Norman. 1973. *Speech in the English Novel*. Londres: Longman.
- Parodi, Giovanni, Cantos-Gómez, Pascual y Howe, Chad. 2022. *Lingüística de corpus en español*. The Routledge Handbook of Spanish Corpus Linguistics. Londres: Routledge.
- Parodi, Giovanni. 2010. *Lingüística de corpus: De la teoría a la empiria*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana Vervuert.
- Pasto-Crosby, Elizabeth Anne. 1988. «Realism in Bleak House and Las Novelas de Torquemada». Tesis doctoral. Ann Arbor: DAI.
- Pattison, Walter. T. 1954. *Benito Pérez Galdós and the Creative Process*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Pedraza Jiménez, Felipe B. y Milagros Rodríguez Cáceres. 1983. *Manual de literatura española. Tomo VII: época del Realismo*. Madrid: Cénlit Ediciones.
- Peña Pimentel, Miriam y Fernando Sancho Caparrini. 2018. «Big Data y Humanidades Digitales». En *Humanidades Digitales: edición, literatura y arte*, ed. por Isabel Galina Russell, Miriam Peña Pimentel, Ernesto Priani Saisó, José Francisco Barrón Tovar, David Domínguez Herbón y Adriana Álvarez Sánchez. Ciudad de México: Bonilla Artigas Editores.
- Pérez Galdós, Benito. 1980. *Obras completas. Novelas. Tomo III*. Madrid: Aguilar.
- Postman, Neil, y Charles Weingartner. 1971. *The Soft Revolution: A Student Handbook for Turning Schools Around*. New York: Delacorte.

- Postman, Neil. 1970. «The reformed English curriculum». En *High school 1980: The shape of the future in American secondary education*, ed. por A. C. Eurich, 160-168. Nueva York: Pitman.
- Pozzi, Gabriela. 1990. *Discurso y lector en la novela del XIX*. Amsterdam: Rodopi
- Raley, Rita. 2014. «Digital Humanities for the Next Five Minutes». *Differences* 25, n.º 1: 26-45.
- Ramonedá, Arturo, ed. 1989. *Aventuras de Pickwick*. Madrid: Júcar.
- Rayson, Paul y Roger Garside. 2002. «Comparing corpora using frequency profiling». *Proceedings to WCC '00 Proceedings of the workshop on Comparing corpora IX*: 9, 1-6.
- Rayson, Paul. 2003. «Matrix: A statistical method and software tool for linguistic analysis through corpus comparison». Tesis doctoral, Lancaster University.
- Reyes, Graciela. 2002. *Los procedimientos de cita: estilo directo y estilo indirecto*. Madrid: Arco Libros.
- Rodríguez Marín, Rafael y Manuel Seco. 1996. *La lengua como elemento caracterizador en las novelas españolas contemporáneas de Galdós*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico.
- Rojas Castro, Antonio. 2018. «La edición académica digital. De las teorías del texto a la visualización de la información». En *Humanidades Digitales: Edición, literatura y arte*, ed. por Isabel Galina Russell, Miriam Peña Pimentel, Ernesto Priani Saisó, José Francisco Barrón Tovar, David Domínguez Herbón y Adriana Álvarez Sánchez. Ciudad de México: Bonilla Artigas Editores.
- Rojo, Javier. 2021. *Introducción a la lingüística de corpus en español*. Londres: Routledge.
- Ruano San Segundo, Pablo. 2015. «El *Pickwick* de Galdós: estudio traductológico a través de una aproximación computacional». *Hermeneus* 17: 209-231.
- Ruano San Segundo, Pablo. 2016. «A Corpus-Stylistic Approach to Dickens' Use of Speech Verbs: Beyond Mere Reporting». *Language and Literature* 25, n.º 2: 1-15.
- Ruano San Segundo, Pablo. 2017. «Reporting Verbs as a Stylistic Device in the Creation of Fictional Personalities in Literary Texts». *Atlantis*, n.º 2: 105-124.
- Ruano San Segundo, Pablo. 2018a. «A Corpus-Based Approach to Charles Dickens's Use of Direct Thought Presentation». *Corpora* 13, n.º 3: 319-345.
- Ruano San Segundo, Pablo. 2018b. «A Corpus-Based Approach to *Waiting for Godot's* Stage Directions: A Comparison between the French and the English Version of the Play». En *Voice and Discourse in the Irish Context*, ed. por Carolina Amador Moreno, Diana Villanueva Romero y Manuel Sánchez García, 139-168. Londres: Palgrave Macmillan.

- Ruano San Segundo, Pablo. 2024. *Estudio de corpus sobre el componente anglosajón en el ámbito hispánico*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana Vervuert.
- Schellheimer, Sybille. 2016. «La función evocadora de la fraseología en la oralidad ficcional y su traducción». Tesis doctoral. Universitat Pompeu Fabra.
- Scott, Mike, y Chris Tribble. 2006. *Textual Patterns: Keywords and Corpus Analysis in Language Education*. Amsterdam: John Benjamins.
- Scott, Mike, y Christopher Tribble. 2006. *Textual Patterns: Keywords and Corpus Analysis in Language Education*. Amsterdam: John Benjamins.
- Scott, Mike. 2016. *WordSmith Tools version 6.0*. Stroud: Lexical Analysis Software.
- Semino, Elena, y Mick Short. 2004. *Corpus Stylistics: Speech, Writing and Thought Presentation in a Corpus of English Narratives*. Londres: Routledge.
- Semino, Elena. 1997. *Language and World Creation in Poems and Other Texts*. Londres: Longman.
- Shakespearelang (s.f.). *Encyclopaedia of Shakespeare's Language Project*, consultado el 1-2-2023, <http://wp.lancs.ac.uk/shakespearelang/>.
- Short, Mick y Elena Semino. 2008. «Evaluation and Stylistic Analysis». En *The Quality of Literature: Linguistic Studies in Literary Evaluation*, editado por Willie van Peer, 117-137. Amsterdam: John Benjamins.
- Short, Mick. 1996. *Exploring the Language of Poems, Plays and Prose*. Londres: Longman.
- Simpson, Paul. 1993. *Language, Ideology and Point of View*. Londres: Routledge.
- Simpson, Paul. 1996. «The Search for Units of Meaning». *Textus* 9: 75-106.
- Sinclair, John. 1987. *Looking up*. Londres: Collins.
- Sinclair, John. 1991. *Corpus, Concordance, Collocation*. Oxford: Oxford University Press.
- Sinclair, John. 2003. *Reading Concordances. An Introduction*. Harlow: Pearson.
- Sinclair, John. 2007. «Introduction». En *Text, Discourse and Corpora: Theory and Analysis*, ed. por Michael Hoey, Michaela Mahlberg, Michael Stubbs y Wolfgang Teubert, 1-5. Londres: Continuum.
- Sotirova, Violeta. 2016. *The Bloomsbury Companion to Stylistics*. Londres y Nueva York: Bloomsbury.
- Spence, Paul. 2014a. «Centros y fronteras: el panorama internacional de las humanidades digitales». *Janus* anexo 1: 37-61.
- Spence, Paul. 2014b. «La investigación humanística en la era digital: mundo académico y nuevos públicos». *Janus* anexo 2: 117-131.
- Spence, Paul. 2018. «Las Humanidades Digitales y los retos de la representación». En *Humanidades Digitales: Edición, literatura y arte*, ed. por Isabel Galina Russell, Miriam Peña Pimentel, Ernesto Priani Saisó, José Francisco Barrón Tovar, David

- Domínguez Herbón y Adriana Álvarez Sánchez. Ciudad de México: Bonilla Artigas Editores.
- Spitzer, Leo. 1948. *Linguistics and Literary History*. Princeton: Princeton University Press.
- Stockwell, Peter y Michaela Mahlberg. (2015). «Mind-Modelling with Corpus Stylistics in *David Copperfield*». *Language and Literature* 24, n.º 2: 129-147.
- Stockwell, Peter. 2009. *Texture: A Cognitive Aesthetics of Reading*. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- Strate, Lance. 2006. *Echoes and Reflections: On Media Ecology as a Field of Study*. Cresskill, NJ: Hampton Press.
- Strate, Lance. 2011. *On the Binding Biases of Time and other Essays on General Semantics and Media Ecology*. Fort Worth, TX: Institute of General Semantics.
- Strate, Lance. 2014. *Amazing Ourselves to Death: Neil Postman's Brave New World Revisited*. Nueva York: Peter Lang.
- Strate, Lance. 2021. «Humanidades Digitales en contexto». En *Humanidades Digitales en contexto*, ed. por Laura Trujillo Liñán y José Rolando Islas Rivero, 1-12. México: McGraw Hill.
- Stubbs, Michael. 2005. «Conrad in the Computer: Examples of Quantitative Stylistics Methods». *Language and Literature* 14, n.º 1: 5-24.
- Suárez, Juan Luis. 2010. «¿Humanidades digitales en español?». *Ínsula* 762: 33-36.
- Tabata, Tomoji. 1991. «Characterization in Dickens's Christmas Books: A Computer-Assisted Approach to Idiolects». *Kumamoto Studies in English Language and Literature* 34: 98-126.
- Tabata, Tomoji. 1993. «The Language of Dickens and Its Computer-Based Evidence: A Step towards a Chronological Study». *Kumamoto Studies in English Language and Literature* 36: 116-134.
- Tabata, Tomoji. 1994. «Dickens's Narrative Style: A Statistical Approach to Chronological Variation». *Revue Informatique et Statistique dans les Sciences Humaines (RISSH)* 30: 165-182.
- Tabata, Tomoji. 1995. «Narrative Style and the Frequencies of Very Common Words: A Corpus Based Approach to Dickens's First Person and Third Person Narratives». *English Corpus Studies* 2: 91-109.
- Tabata, Tomoji. 2002. «Investigating Stylistic Variation in Dickens through Correspondence Analysis of Word-Class Distribution». En *English Corpus Linguistics in Japan*, ed. por Toshio Saito, Junsaku Nakamura y Shunji Yamazaki, 165-182. Amsterdam y Nueva York: Rodopi.
- Tambling, Jeremy. 2013. «Dickens and Galdós». En *The Reception of Charles Dickens in Europe*, ed. por Michael Hollington, 191-196. Londres: Bloomsbury.

- TEI Consortium. 2019. *Guidelines for Electronic Text Encoding and Interchange*. www.tei-c.org/P5/.
- Tognini-Bonelli, Elena. 2001. *Corpus Linguistics at Work*. Amsterdam: John Benjamins.
- Toolan, Michael. 1988. *Narrative: A Critical Linguistic Introduction*. Londres: Routledge.
- Toolan, Michael. 2009. *Narrative Progression in the Short Story: A Corpus Stylistic Approach*. Amsterdam: John Benjamins.
- Trigo, Beatriz y Mary Ann Dellinger. 2017. «Introducción». En *Entornos digitales: conceptualización y praxis*, ed. por Beatriz Trigo y Mary Ann Dellinger, 11-21. Barcelona: Editorial UOC.
- Trigo, Beatriz. 2017. «Las humanidades digitales: qué, quién, cómo». En *Entornos digitales: conceptualización y praxis*, ed. por Beatriz Trigo y Mary Ann Dellinger, 25-46. Barcelona: Editorial UOC.
- Tusón, Amparo. 2002. «El análisis de la conversación: entre la estructura y el sentido». *Estudios de Sociolingüística* III, n.º 1: 133-153.
- Tusón, Amparo. 2015. *Análisis de la conversación*. Barcelona: Ariel.
- Valles Calatrava, José R. 2008. *Teoría de la narrativa. Una perspectiva sistemática*. Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- Valverde, José María, trad. 2004. *Los papeles póstumos del Club Pickwick*. Barcelona: Mondadori.
- van Peer, Willie. 1986. *Stylistics and Psychology*. Londres: Croom Helm.
- Vera Luján, Agustín. 1979: «La problemática gramatical/funcional en una tipología categorial. El adverbio en español». *Lexis* 3: 171-194.
- Wales, Katie. 2001. *A Dictionary of Stylistics*. Harlow: Pearson Education.
- Werth, Paul. 1999. *Text Worlds: Representing Conceptual Space in Discourse*. Londres: Longman.
- West, David. 2016. «Cognitive Stylistics». En *The Bloomsbury Companion to Stylistics*, ed. por Violeta Sotirova, 109-121. Londres: Bloomsbury.
- Willem, Linda. 1992. «A Dickensian Interlude in Galdós' *Rosalía*». *Bulletin of Hispanic Studies* 69: 239-244.
- Wright, Chad C. 1979. «Artifacts and Effigies: the Porreño Household Revisited». *Anales Galdosianos* 14: 13-24.
- Wynne, Martin. 2005. «Stylistics: Corpus Approaches». En *Encyclopedia of Language and Linguistics*, ed. por Keith Brown, 223-225. Oxford: Elsevier.
- Zhang, Ruihua. 2014. *Sadness Expressions in English and Chinese: Corpus Linguistic Contrastive Semantic Analysis*. Londres: Bloomsbury.

Zoran, Gabriel. 1984. «Towards a Theory of Space in Narrative». *Poetics Today* 5, n.º 2: 309-335.

Zubiaurre, María Teresa. 2000. *El espacio en la novela realista*. México: Fondo de cultura económica.

Apéndices

Apéndice 1: textos incluidos en CorBPG

Novela	Año	Palabras
Episodios nacionales. Primera serie		
<i>Trafalgar</i>	1873	51453
<i>La Corte de Carlos IV</i>	1873	139656
<i>El 19 de marzo y el 2 de mayo</i>	1873	136403
<i>Bailén</i>	1873	63819
<i>Napoleón en Chamartín</i>	1874	153971
<i>Zaragoza</i>	1874	133010
<i>Gerona</i>	1874	58453
<i>Cádiz</i>	1874	76724
<i>Juan Martín el Empecinado</i>	1874	63757
<i>La batalla de los Arapiles</i>	1875	90064
Episodios nacionales. Segunda serie		
<i>El equipaje del Rey José</i>	1875	61043
<i>Memorias de un cortesano de 1815</i>	1875	51324
<i>La segunda casaca</i>	1876	65663
<i>El Grande Oriente</i>	1876	64034
<i>7 de julio</i>	1876	51624
<i>Los cien mil hijos de san Luis</i>	1877	56331
<i>El terror de 1824</i>	1877	67105
<i>Un voluntario realista</i>	1878	66867
<i>Los apostólicos</i>	1879	77113
<i>Un faccioso más y algunos frailes menos</i>	1879	79761

<https://dx.doi.org/10.5209/ling.004.11>

Humanidades digitales y análisis estilístico: la lengua de Benito Pérez Galdós. Pablo Ruano San Segundo y Guadalupe Nieto Caballero. © Ediciones Complutense, 2025.

Novela	Año	Palabras
Episodios nacionales. Tercera serie		
<i>Zumalacárregui</i>	1898	71013
<i>Mendizábal</i>	1898	83240
<i>De Oñate a La Granja</i>	1898	80346
<i>Luchana</i>	1899	93695
<i>La campaña del Maestrazgo</i>	1899	73299
<i>La estafeta romántica</i>	1899	67799
<i>Vergara</i>	1899	77776
<i>Montes de Oca</i>	1900	61666
<i>Los Ayacuchos</i>	1900	75899
<i>Bodas reales</i>	1900	74812
Episodios nacionales. Cuarta serie		
<i>Las tormentas del 48</i>	1902	73726
<i>Narváez</i>	1902	82797
<i>Los duendes de la camarilla</i>	1903	72494
<i>La revolución de julio</i>	1903-04	77393
<i>O'Donnell</i>	1904	78986
<i>Aíta Tettauen</i>	1904-05	78507
<i>Carlos VI en la Rápita</i>	1905	72412
<i>La vuelta al mundo en la Numancia</i>	1906	70956
<i>Prim</i>	1906	79099
<i>La de los tristes destinos</i>	1907	87885
Episodios nacionales. Quinta serie		
<i>España sin rey</i>	1907-08	78784
<i>España trágica</i>	1909	76574
<i>Amadeo I</i>	1910	73434
<i>La Primera República</i>	1911	68228
<i>De Cartago a Sagunto</i>	1911	68285
<i>Cánovas</i>	1912	68306
Novelas serie primera época		
<i>La sombra; Celín; Tropiquillos; Theros</i>	1870	48343
<i>El audaz: historia de un radical de antaño</i>	1871	119174
<i>Doña Perfecta: novela original</i>	1876	65486
<i>Gloria</i>	1876-77	127697
<i>Marianela</i>	1878	51234

Novela	Año	Palabras
<i>La familia de León Roch</i>	1878	145720
Novelas serie contemporánea		
<i>La desheredada</i>	1881	141130
<i>El amigo Manso</i>	1882	90703
<i>El doctor Centeno</i>	1883	113949
<i>Tormento</i>	1884	83370
<i>La de Bringas</i>	1884	71862
<i>Lo prohibido</i>	1884-85	172610
<i>Fortunata y Jacinta: (dos historias de casadas)</i>	1886-87	379607
<i>Miau</i>	1888	97628
<i>La incógnita</i>	1889	75503
<i>Realidad: novela en cinco jornadas</i>	1889	76091
<i>Torquemada en la hoguera; El artículo de fondo; La mula y el buey; La pluma en el viento; La conjuración de las palabras; Un tribunal literario; La princesa y el granuja; Junio</i>	1889	62658
<i>Torquemada en la cruz</i>	1893	58302
<i>Torquemada en el purgatorio</i>	1894	67625
<i>Torquemada y san Pedro</i>	1895	61367
<i>Ángel Guerra</i>	1890-91	249534
<i>Tristana</i>	1892	52808
<i>La loca de la casa: comedia en cuatro actos</i>	1892	36527
<i>Nazarín</i>	1895	65019
<i>Halma</i>	1895	76162
<i>Misericordia</i>	1897	84131
<i>El abuelo: (novela en cinco jornadas)</i>	1897	68161
Total palabras		6317987

Apéndice 2: textos incluidos en CorXIX

Autor	Novela	Año	Palabras
Alarcón	<i>El final de Norma</i>	1855	41 892
	<i>El sombrero de tres picos</i>	1874	24 909
	<i>El escándalo</i>	1875	78 583
	<i>El Capitán Veneno</i>	1881	40 655
Blasco Ibáñez	<i>Arroz y tartana</i>	1894	91 328
	<i>La barraca</i>	1898	54 575
	<i>Entre naranjos</i>	1900	80 873
	<i>Cañas y barro</i>	1902	4913
	<i>La catedral</i>	1903	98 430
	<i>El intruso</i>	1904	96 969
	<i>La horda</i>	1905	101 600
	<i>Los argonautas</i>	1914	205 215
	<i>Los cuatro jinetes del Apocalipsis</i>	1916	132 439
	<i>Los enemigos de la mujer</i>	1919	163 461
	<i>El paraíso de las mujeres</i>	1922	90 540
<i>El fantasma de las alas de oro</i>	1930	70 788	
Clarín	<i>La Regenta</i>	1884-85	309 796
	<i>Su único hijo</i>	1890	89 969
Coloma	<i>La almohadita del niño Jesús</i>	1887	21 753
	<i>Pequeñeces</i>	1890-91	20 246
	<i>Cuentos para niños</i>	1890	17 095
	<i>La reina mártir</i>	1898	77 077
	<i>Jeromín</i>	1902	146 177
	<i>Colección de lecturas recreativas</i>	1902	216 807
	<i>Por un piojo... : cuadro de costumbres</i>	1912	26 915
Palacio Valdés	<i>El idilio de un enfermo</i>	1884	58 113
	<i>La aldea perdida</i>	1903	107 153
	<i>La novela de un novelista</i>	1921	103 561
	<i>Sinfonía pastoral</i>	1931	107 154

Autor	Novela	Año	Palabras
Pardo Bazán	<i>Pascual López: autobiografía de un estudiante de Medicina</i>	1879	62 435
	<i>Un viaje de novios</i>	1881	69 014
	<i>La tribuna</i>	1883	65 160
	<i>El cisne de Vilamorta</i>	1885	53 123
	<i>Los pazos de Ulloa</i>	1886-87	84 000
	<i>La madre naturaleza</i>	1887	90 463
	<i>Insolación (Historia amorosa)</i>	1889	42 849
	<i>Una cristiana</i>	1890	61 242
	<i>La prueba</i>	1890	65 040
	<i>La piedra angular</i>	1891	65 040
	<i>Doña Milagros</i>	1894	67 826
	<i>Memorias de un solterón</i>	1896	58 184
	<i>El tesoro de Gastón</i>	1897	33 367
	<i>El saludo de las brujas</i>	1899	60 078
	<i>El niño de Guzmán</i>	1900	31 830
	<i>Misterio</i>	1902	107 472
	<i>La quimera</i>	1905	155 430
	<i>La sirena negra</i>	1908	40 553
<i>Dulce dueño</i>	1911	66 499	
<i>La última fada</i>	1916	15 011	
Pereda	<i>Escenas montañosas</i>	1864	89 339
	<i>Tipos y paisajes</i>	1871	100 753
	<i>Don Gonzalo González de la Gonzalera</i>	1878	88 297
	<i>El buey suelto...</i>	1878	72 537
	<i>De tal palo tal astilla</i>	1880	85 974
	<i>El sabor de la tierra</i>	1882	81 756
	<i>Pedro Sánchez</i>	1883	110 193
	<i>Sotileza</i>	1885	117 441
	<i>Esbozos y rasguños</i>	1888	70 323
	<i>La Montálvez</i>	1888	106 115
	<i>La mujer del César</i>	1888	25 179
	<i>Los hombres de pro</i>	1888	45 060
	<i>Tipos trashumantes</i>	1888	29 631
	<i>Nubes de estío</i>	1891	121 738
<i>Al primer vuelo: idilio vulgar.</i>	1891	100 914	

Autor	Novela	Año	Palabras
Pereda	<i>Oros son triunfos</i>	1894	27 233
	<i>Peñas arriba</i>	1895	134 976
	<i>Pachín González</i>	1896	60 309
	<i>Escritos de juventud</i>	1954 ¹	82 726
Valera	<i>Pepita Jiménez</i>	1874	56 575
	<i>Las ilusiones del doctor Faustino</i>	1875	119 890
	<i>Pasarse de listo</i>	1878	51 851
	<i>Morsamor</i>	1899	84 574
	<i>Juanita la Larga</i>	1895	73 329
	<i>Genio y figura</i>	1897	53 358
	<i>Elisa la malagueña</i>	1964 ²	11 844
	<i>Leyendas del antiguo oriente</i>	1964	35 652
	<i>Mariquita y Antonio</i>	1964	50 824
	<i>Doña Luz</i>	1879	59 517
<i>El comendador Mendoza</i>	1876	63 355	
Total palabras			6188 478

¹ Aunque su escritura fue anterior (entre 1858 y 1879), la edición que manejamos es de ese año.

² *Elisa la malagueña*, *Leyendas del antiguo oriente* y *Mariquita y Antonio* fueron publicadas antes de la fecha indicada: 1896, 1870 y 1861, respectivamente.

Este libro analiza la figura de Benito Pérez Galdós y ofrece una explicación razonada del potencial de las humanidades digitales en el análisis estilístico de textos literarios. La doble vertiente de la obra la hace útil tanto para lingüistas, —que encontrarán un análisis novedoso, construido sobre la estilística tradicional, ofreciendo nuevos hallazgos sobre el estilo del autor canario— como para humanistas que tengan interés en una dimensión digital poco frecuente en el ámbito literario: el análisis exegético de literatura tradicional mediante análisis de tipo lingüístico. Además, se considera que la conjugación de ambos aspectos pueda resultar de interés y aprovechamiento para otro público lector independientemente de su área de especialización. Asimismo, la obra pretende lograr que las humanidades digitales puedan ser percibidas como un punto de encuentro para las nuevas tecnologías de la información y el análisis estilístico de textos literarios, algo cada vez más habitual en el medio internacional, pero que, desafortunadamente, todavía constituye una vía por explorar en el ámbito hispánico.

